DICŢIONAR DE TERMENI MUZICALI

VOL. I

A–L

MIN... ...IONALE
... muzică
BIBL... ...ICALĂ
... 2409/13
... 8 ... 12 ... 1987



Editura ştiinţifică şi enciclopedică
Bucureşti — 1984

2.

AUTORI

A. B.	Andrei BUCŞAN, dr. cercet. şt. pr.
Ad. P.	Anda POPESCU, muzicolog
Al. L.	Alexandru LEAHU, lector univ.
A. M.	Alice MAVRODIN, muzicolog
A. R.	Adrian RAŢIU, lector univ.
A. P.	Aurel POPA, compozitor, muzicolog
As. P.	Andreas PORFETYE, compozitor, muzicolog
C. A. B.	Carmen Aurora BETEA, cercet. şt.
C. B.	Constantin BUGEANU, muzicolog, dirijor
C. C.	Constantin COSTEA, coreolog
Cl. L. F.	Clemansa Liliana FIRCA, cercet. şt. pr.
C. S.	Carmen STOIANOV, muzicolog
D. A.	Dumitru AVAKIAN, muzicolog
D. B.	Dan BUCIU, asist. univ.
D. P.	Despina PETECEL, muzicolog
D. U.	Dem. URMĂ, dr. ing.
E. C.	Emilia COMIŞEL, prof. univ.
E. P.	Eugen PRICOPE, muzicolog, dirijor
E. Z.	Elena ZOTTOVICEANU, cercet. şt. pr.
Fr L.	Francisc LASZLO, lector univ.
G. C.	Gheorghe CIOBANU, dr. prof. univ.
G. F.	Gheorghe FIRCA, dr., muzicolog
Gr. C.	Grigore Constantinescu, dr. asist. univ.
G. M.	George MANOLIU, prof. univ.
I. H.	Ion HUSTI, prof. univ.
I. R.	Ileana RAŢIU, muzicolog
I. S.	Iancu STAICOVICI, muzicolog
L. B.	Liviu BRUMARIU, conf. univ.
L. C.	Liviu COMES, prof. univ.
L. R.	Liviu RUSU, prof. univ.
M. B.	Mihai BERINDEI, ing.
M. M.	Mihaela MARINESCU, muzicolog
N. B.	Nicolae BELOIU, lector univ.
N. M.	Nicu MOLDOVEANU, dr., muzicolog
O. B.	Olga BUTTU, muzicolog
O. L. C.	Octavian Lazăr COSMA, dr. prof. univ.
Pa. C.	Paul CARAVIA, cercet. şt. pr.
P. C.	Petre CODREANU, muzicolog
R. G.	Radu GHECIU, muzicolog
Ro. G.	Romeo GHIRCOIAŞIU, dr. prof. univ.
S. B. B.	Sebastian Barbu BUCUR, dr., muzicolog
S. R.	Speranţa RĂDULESCU, dr., cercet. şt.
T. Al.	Tiberiu ALEXANDRU, prof. univ.
T. C.	Tudor CIORTEA, prof. univ.
T. M.	Titus MOISESCU, muzicolog
W. D.	Wilhelm DEMIAN, muzicolog, compozitor

Coordonator ştiinţific:
Prof. univ. ZENO VANCEA

Redactor coordonator:
Dr. GHEORGHE FIRCA

DICŢIONAR DE TERMENI MUZICALI

Coperta şi supracoperta:
Ştefan DAMÓ
Desenul supracopertei după Mircea TEODORESCU

PREFAȚĂ

Vastul domeniu al științei muzicii are tradiții milenare, cu începuturi ce se pierd în faza aproape mitică a pitagoreismului și a gîndirii muzicale din China antică, dar și o nedesmințită actualitate. Cuprinzînd date și noțiuni aparținătoare *celor trei laturi principale ale fenomenului muzical*: produsul artistic sonor (de la formele sale spontane la cele superior organizate în opera de artă), interpretarea și receptarea, știința muzicală a sistematizat și explicitat la *nivel logic și terminologic experiența umanității*, în funcție de concepțiile artistice și filosofice ale epocilor în succesiune, de aportul celorlalte științe și, desigur, de practicarea muzicii.

Sistematica muzicală și terminologică își găsesc locul încă în tratatele general-teoretice ale antichității, în cele de același tip (dar orientate deja și spre legile compoziției) ale evului-mediu și Renașterii, continuînd cu tratatele și *manualele epocii moderne*. *Lexicografia muzicală* propriu-zisă a luat naștere odată cu avîntul enciclopedismului în epoca luminilor (la autori ca S. de Brossard, J.-J. Rousseau, J. G. Walter — deși nu lipsesc nici antecesori ca Tinctoris), *dar a cunoscut o mare dezvoltare în* secolul al XIX-lea, un punct culminant în această direcție constituindu-l *Lexiconul muzical* al lui H. Riemann (ajuns astăzi la cea de-a 12-a ediție).

Importanța actuală a lexicografiei muzicale, în formele sale cele mai diverse: dicționare terminologice și de personalități, de strictă specialitate sau de popularizare, cu caracter de limbă (adesea poliglote) sau enciclopedic etc. *este mai presus de orice îndoială. Diversificarea* și specializarea, împrumutul de metode din științe componente și adiacente, apariția unor termeni noi proveniți din metodele de creație ale secolului al XX-lea și ca urmare a impunerii *unor practici muzicale de ultimă oră, dar și* perspectiva istorică mereu lărgită (avînd ca rezultat diferențierea specificului stilistic și a concepțiilor estetice în diferite etape) caracterizează astăzi optica și metodologia în alcătuirea *dicționarelor*.

Ținînd seama de aceleași criterii, s-a pornit și la elaborarea *Dicționarului de termeni muzicali*. El valorifică experiența universală a domeniului prin prisma a ceea ce este necesar culturii noastre *muzicale, util cercetării și educării publicului*. Totodată, sintetizează experiențele autohtone, fie ele și modeste, ale începuturilor (Timotei Popovici, Titus Cerne, Ivela) *sau pe acelea* tot mai specializate ale anilor din urmă (Viorel Cosma, Tiberiu Alexandru, Alexandru Pașcanu, Aurel Popa, Dumitru Bughici, Wilhelm Berger, Iosif Sava, Luminița Vartolomei, Daniela Caraman Fotea, Florian Lungu, Mihai Berindei ș.a.). Conceput ca operă colectivă, deci în virtutea singurei modalități capabile să asigure o judicioasă cuprindere a unei materii atît de vaste (teoria generală a muzicii, teoria armoniei, *contrapunctului, a formelor, acustica*, organologia, folclorul, coregrafia, muzica gregoriană și cea bizantină, istoria muzicii, estetica, semiotica, sociologia, psihologia muzicii etc.) precum și un nivel ridicat de tratare, *Dicționarul* reunește condeiele a peste 40 de autori, între care cunoscuți specialiști în domeniile respective și tineri cu o solidă formație profesională, dornici de a se informa, de a se afirma pe tărîmul cercetării. Există unele direcții, ca etnomuzicologia, bizantinologia, teoria modurilor și sintaxa muzicală în care muzicologia românească are certe contribuții originale și chiar unele priorități recunoscute pe plan mondial, fapt ce se reflectă, nădăjduim, corespunzător în substanța și extensia unora dintre articole. Desigur că unele domenii nu beneficiază încă de o cercetare avizată, impunînd implicit crearea în perspectivă a unor cadre de specialiști. De aceea, pentru lipsurile sau erorile ivite tocmai în aceste direcții prea puțin adîncite, vor fi bine venite toate acele sugestii menite să contribuie la îmbunătățirea textului la viitoarele ediții.

Pentru prima dată la noi, o lucrare de un asemenea profil și de proporțiile prezentului *Dicționar își propune normarea terminologică* a cunoștințelor muzicale, așa cum sînt vehiculate acestea în scrisul românesc de specialitate. Întreprindere dificilă, dacă se ține seama de situația neomogenă a terminologiei, de proveniența *noțiunilor — școlile muzicale (franceză*, germană, italiană, rusă) cărora le-au aparținut unii dintre muzicienii noștri din trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat. O anume canalizare a noțiunilor spre un *corpus* teoretic unitar s-a *petrecut totuși „în mers", în cadrul procesului* de învățămînt, de o vîrstă deja venerabilă, și, mai nou, în dezbaterile muzicologice. De o unificare absolută a noțiunilor — cu complexele implicații ale omonimelor și derutanta situație a *sinonimelor — nu poate fi însă vorba, căci* aceasta ar duce la o nedorită schematizare, dezicînd tocmai stratificările stilistice și reflec-

tarea lor teoretică, deosebirile de concepții în spațiu și timp despre care a fost vorba mai înainte. Accepțiilor de teorie elementară ale cîtorva noțiuni (adesea uniformizante și neistorice) li se aduc cuvenitele corective, care să le facă apte în a fi aplicate unor realități privind epocile apuse, pe de o parte, și în a proiecta cercetarea pe coordonatele noi de cunoaștere și pe baze teoretice precise, pe de alta. Lucrarea oferă, în consecință, o bogată informație enciclopedică la foarte multe dintre articole, cu precădere la acelea dedicate curentelor, școlilor, stilurilor etc.

Mulțumim cu acest prilej tuturor celor care au contribuit la elaborarea *Dicționarului*, în primul rînd autorilor, aplecați îndelungă vreme și cu migală asupra articolelor, învingînd fie penuria fie excesul de informație, și, nu în ultimul rînd muzicologului dr. Gheorghe Firca, celui care, în cadrul redacției, a coordonat, lexicografiat și lecturat întregul text, tehnoredactorului Olimpiu Popa și cartografului Romulus Eremia. Mulțumim de asemenea Editurii științifice și enciclopedice, în special tovarășilor din conducerea instituției, Aurora Chioreanu, dr. Mircea Măciu, dr. Valeriu Suteu, pentru sprijinul multilateral și generos acordat pe tot parcursul elaborării lucrării ca și în faza finalizării acesteia.

Nădăjduim că *Dicționarul de termeni muzicali* se va dovedi de un real folos atît muzicienilor, viitorilor muzicieni aflați pe toate treptele procesului de instruire artistică, precum și cititorilor din cercurile cele mai variate ale iubitorilor artei sonore care vor găsi în paginile sale informații de imediat interes ca și temeiuri pentru lărgirea orizontului lor muzical.

Profesor Zeno Vancea

NOTA REDACȚIEI

Într-un spațiu variabil, de la simpla *definiție a termenului*, la ampla sa *definire* și descriere enciclopedică, *Dicționarul de termeni muzicali* își propune să investească cu o informație *corespunzătoare fiecare dintre noțiunile avute* în vedere. Bogăția, claritatea și esențialitatea acestei informații sînt principalele obiective *urmărite în conceperea și realizarea* lucrării, scop în care au fost adoptate o serie de norme de redactare și convenții tipografice.

Cuvîntul-titlu, tipărit cu litere aldine, redă sensul considerat ca avînd cea mai largă circulație în limba română. Variantele sale, de obicei reprezentînd mici abateri de la cuvîntul-titlu, sînt redate, cu aceleași caractere, în paranteză. În mod constant, s-a consemnat forma nearticulată, la singular, a numelui comun (cu excepția unor nume de dansuri, de jocuri sau genuri *populare* — ex.: **Banul Mărăcine, breaza, bradul** — ce provin adesea din nume proprii). Pluralul a fost preferat numai pentru cazurile care s-au impus ca atare (unele instrumente: **castanfete, crotale** sau noțiuni teoretice: **mărturii, chia-vette**), numele fiind un substantiv colectiv. Formele adjectivale sînt extrem de rare (ex.: **concertant, natural**), ele introducînd, de obicei, *în cuprinsul articolului, alte sintagme substantivale*. Toate aceste principii formale au vizat punerea în evidență a sensurilor muzicale fundamentale, a ontologiei cuvîntului, preferindu-se acele definiri generalizate care exprimă starea, rezultatul acțiunii și nu acțiunea însăși (ex. **alterație, nu alterare**); există și forme duble, menționate ca atare în paranteză, pentru situațiile *în care ambele forme sînt importante* (ex. **solmizație și solmizare; articulare și articulație**). Grafia cuvîntului-titlu este cea conformă cu normele ortografice în vigoare, dar atunci cînd termenul are o circulație mai restrînsă *(în vocabularul specific muzicienilor* sau în literatura de specialitate), s-a optat pentru formele intrate mai de mult vreme în uz.

Paranteza, de după cuvîntul-titlu, cuprinde după caz: a) etimologia cuvîntului, precedată de semnul < „provine din", semn ce indică limba originară din care provine termenul indiferent de filiera prin care pătrunde în limba *română; b) pronunțarea cuvîntului (în paranteză dreaptă intercalată)* privind numai cuvintele *străine care nu au fost înlocuite de un termen* românesc adecvat; c) transliterarea și traducerea cuvîntului de origine; d) corespondentul cuvîntului în limbile de circulație ale literaturii muzicologice.

Tot uzanța este aceea care a dus la „românizarea" unor forme: **ciaconă, passacaglie,** sau la o grafie mai apropiată limbii noastre: **cheironomie** (nu **hironomie**), **calofonicon** (nu **kalophonikon**); la termenii bizantini, s-a preferat, în cîteva situații, în afara formei autohtone, forma grecească, în locul celei slavone, **(chinonic, nu pricestnă)**, dată fiind universalitatea *celei originare grecești.*

Echivalentul (abreviat), plasat la sfîrșitul articolului, se referă la sinonimele din alte limbi. Fără a fi un dicționar poliglot, lucrarea recurge totuși la corespondențele termenilor *în alte limbi, cu deosebire acolo unde termenii* circulă cu denumiri străine (ex. instrumentele în partituri, instrumentele vechi etc.) sau atunci cînd este necesară accentuarea, nu atît a similitudinilor, cît mai ales a neconcordanțelor (cu eventuala lipsă a filiației în limbi diferite — ex.: ***diez***; germ. **Kreuz**; engl. **sharp**).

Sinonimele sînt plasate întotdeauna la sfîrșitul articolului. Ele apar, în virtutea informației „încrucișate" și ca „voci" separate, ca simple trimiteri la articolul-titlu.

Omonimele redau accepțiile diferite ale unuia și aceluiași termen, fie în devenirea sa istorică, fie *în conformitate* cu statutul său ontologic. Omonimele sînt uneori apropiate logic sau diacronic, fiind despărțite în acest caz prin cifre arabe (cu caractere aldine), sau îndepărtate ori chiar fără legătură semantică, fiind despărțite, *în acest al doilea caz, prin cifre romane* (de asemenea cu caractere aldine). Notarea cu cifre romane redă aspectul cel mai general al noțiunii, iar cea cu cifre arabe, subsumate celor romane, aspectul particular al acesteia (vor exista, deci, asemenea notări: **1.**; **2.** etc., **I.**; **II.** etc., dar și **I.1....** **2....** **3.** etc. **II.1....** **2....** **3.** etc.). Pătratul negru compartimentează extinderea informației de tip enciclopedic.

Sensurile unui omonim au fost inseriate pornindu-se de la considerentul apariției lor în timp sau, în situația coexistenței lor istorice, în funcție de importanță.

Trimiterile se fac atît în cuprinsul articolului, cît și la sfîrșitul acestuia. În cuprinsul articolului se utilizează: asteriscul, pus la sfîrșitul cuvîntului sau sintagmei (se preferă, ca și pentru cuvîntul-titlu, trimiterea de la și la forma substantivală, chiar dacă, pentru a se evita încărcarea excesivă a textului, s-a făcut concesia luării ca bază pentru trimitere a unei forme adjectivale sau adverbiale); paranteza pusă tot după cuvînt, conținînd cifra arabă sau romană sau/și romană + arabă, ce desemnează sensul precis la care se face adresă în cazul unui termen polisemic; paranteza conținînd abrevierea „v." și cuvîntul la care se trimite. La sfîrșitul articolului se utilizează abrevierea „V.:", reprezentînd trimiterea la unul sau mai mulți termeni conceși, în unicul scop al completării și adîncirii informației.

Gheorghe Firca

ABREVIERI

a.	= alto
abrev.	= abreviere, abreviat
Acad.	= Academia ...
acomp.	= acompaniament
AfMw	= Archiv für Musikwissenschaft
afric.	= african
amer.	= american
AMl	= Acta Musicologica
ant.	= antonim
antic.	= antichitate
arhit.	= arhitectură
arm.	= armonie, armonic
asoc.	= asociație
b.	= bas
bar.	= bariton
b.c.	= basso continuo (it.)
Beitr. z. Mw	= Beiträge zur Musikwissenschaft
bg.	= lb. bulgară; bulgar
Bibl.	= Biblioteca ...
bibliogr.	= bibliografie
bis.	= biserică, bisericesc
BOR	= Biserica Ortodoxă Română
biz.	= bizantin
Buc.	= București
BWV	= Bach-Werke-Verzeichnis
c.	= circa; contra
c.a.	= contralto
cam.	= cameră
cat.	= catolic(ă)
c. bas	= contrabas
c.f.	= cantus firmus (lat.)
chit.	= chitară
cl.	= clarinet
Cons.	= Conservatorul ...
coregr.	= coregrafie, coregrafic
c. punct	= contrapunct
Cous, S.	= Coussemaker, Scriptores de musica medii aevi
CSM	= Corpus Scriptorum de Musica
cul.	= culegere, cules
cuv.	= cuvînt
cv.	= cvartet
cvint.	= cvintet
D(d)	= dominantă
dB	= decibel
dr.	= doctor
dram.	= dramatic; dramaturgic
DTÖ	= Denkmäler der Tonkunst in Österreich
E	= est
ebr.	= limba ebraică; ebraic
echiv.	= echivalent

Ed.	= Editura ...
ed.	= ediție, editat
e.n.	= era noastră
encicl.	= enciclopedie
etc.	= et cetera (lat.)
europ.	= european
ev. med.	= evul mediu
ex.	= exemplu
f.	= für (germ.)
f.a.	= fără an
fg. (fag.)	= fagot
fig.	= figură
fiz.	= fizică
fl.	= flaut
folc.	= folclor, folcloric
fr.	= limba franceză; francez
germ.	= limba germană; german
Gesch.	= Geschichte (germ.)
gr.	= limba greacă; grecesc
greg.	= gregorian
hf.	= harfă
Hochsch.	= Hochschule (germ.)
h.c.	= honoris causa (lat.)
Hz.	= hertz
ibid.	= ibidem (lat.)
id.	= idem (lat.)
IMS	= The International Musicological Society
Inst.	= Institutul ...
instr.	= instrument, instrumental
IRASM	= International Review of the Aesthetics and Sociology of Music
it.	= limba italiană; italian
î.e.n.	= înaintea erei noastre
înv.	= învechit
JAMS	= Journal of the American Musicological Society
Jahrb.	= Jahrbuch (germ.)
J. of the IFMS	= Journal of the International Folk Music Society IFMS
jud.	= județ
KV	= Köchelverzeichnis
lat.	= limba latină; latin
lb.	= limbă
L. muzicol.	= Lucrări de muzicologie (Cluj)
loc.	= locuțiune
log.	= logaritm
m.	= mort
magh.	= limba maghiară; maghiar
maj.	= major
mat.	= matematică; matematic
max.	= maxim; maximum

m. coresp.	= *membru corespondent*
mezzosopr.	= mezzosopran(o)(ă)
Mf	= Die Musikforschung
MGG	= Die Musik in Geschichte und Gegenwart
mil.	= mileniu
min.	= *minor*
MQ	= The Musical Quarterly
ms.	= manuscris
mss.	= manuscrise
muzicol.	= muzicologie
n.	= născut
N	= nord
N.B.	= *nota bene (lat.)*
nr.	= număr
NZfM	= Neue Zeitschrift für Musik
ob.	= oboi
occid.	= occident, occidental
op.	= opus (lat.)
op. cit.	= opus citat
orat.	= oratoriu
orch.	= orchestră, orchestral
orient.	= oriental
p.	= pagină
p.a.	= primă audiție
perc.	= percuție
p. ext.	= *prin extensie*
picc.	= piccolo (it.)
pl.	= plural
pol.	= limba polonă : polonez
polif.	= polifonie, polifonic
pop.	= popular
prof.	= profesor
RaM	= Rassegna Musicale Italiana
reed.	= reeditare, reeditat
ref.	= refacere, refăcut
rep.	= republicat
rev.	= revistă
Rev. folc.	= Revista de etnografie și folclor
Rev. Muz.	= Revista „Muzica"
RMI	= Revista Musicale Italiana
RR	= Revue Roumaine
RRHA	= Revue Roumaine d'Histoire de l'Art
rus.	= limba rusă : rusesc
RTV	= *Radio-televiziunea română* (inclusiv Radiodifuziunea română)
S	= sud
S (s) și Sd (sd)	= subdominanta
s	= secundă
sax.	= saxofon
SCIA	= Studii și cercetări de istoria artei
scr.	= limba sîrbo-croată
sec.	= secolul
sf.	= sfîntul, sfînta
simf.	= simfonie, simfonic
sl.	= *limba slavonă : slavon*
Soc.	= Societatea...
sopr.	= sopran, soprană
sp.	= limba spaniolă : spaniol
Stud. muzicol.	= Studii muzicologice : Studii de muzicologie
t.	= tenor
T	= tonică
tc.	= limba turcă : turcesc
timp.	= timpani (it.)
trad.	= traducere, tradus
transcr.	= transcripție
trb.	= trombon
trp.	= trompetă
u.	= und (germ.)
Univ.	= Universitatea ...
univ.	= universitate, universitar
V	= vest
v.	= vezi
vb.	= verb
vers.	= versiune
v. cel	= violoncel
vl.	= violină
vla.	= viola
vol.	= volum
v. sl.	= veche slavă
Wiss.	= Wissenschaft (germ.)
xil.	= xilofon
ZfMw	= Zeitschrift für Musikwissenschaft
<	= provine din
~	= înlocuiește cuvîntul
•	= vezi

A

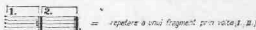
a 1. Numele primului sunet al gamei * în nomenclatura alfabetică provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din evul mediu. În teoriile muzicale anglo-germ. actuale, a este echivalentul lui *la* *. La popoarele romanice, literele au fost înlocuite în solmizare * prin silabe *(A = la)*. **2.** În sistemul modurilor **(1, 3)** greg., A este *confinalis* * în modul dorian. După Glareanus, cu A începe modul eolian. **3.** Abrev. pentru: alto *, *altus, antifon* *. V.: *acord; tonalitate* **(2)**: *dualism; cifraj.*

a battuta (loc. it. „în măsură", „pe timp bătut"), expresie prin care se arată revenirea la măsura * riguroasă, după o modificare trecătoare a tempo **(2)**-ului care fusese indicată prin: *colla parte* *, *a piacere* * sau *ad libitum* *. Sin.: *misurato* *; *a tempo* *. V. *battuta*.

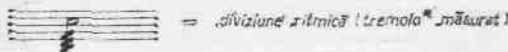
Abendmusik (cuv. germ. „muzică de seară") **I.** Audiție muzicală întîlnită în a doua jumătate a sec. 17 în N Germaniei. Prima manifestare de acest gen a fost organizată la Lübeck, de către Buxtehude, care a compus cîteva lucrări pe texte religioase în acest scop. **II.** Piesă vocală, instr. sau vocal-instr., în general de mici dimensiuni, cu caracter de divertisment **(1)**. V. *serenadă*. (I. R.).

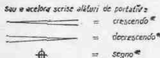
abreviații (< it. *abbreviare* „a prescurta"), cuvinte și semne convenționale întrebuințate pentru simplificarea scrierii muzicale (v. notație **(1)**), în scopul economisirii spațiului folosit de o partitură * și pentru ușurarea lecturii. În afara a. care se înscriu nemijlocit în portativ *:











cele mai des folosite **a.** exprimate prin litere:

accel.	= *accelerando* *
accomp.	= it. *accompagnato* („acompaniat")
Ad°	= *adagio* **(1)**
ad lib.	= *ad libitum* *
All°	= *allegro* **(1)**
All^{tto}	= *allegretto* *

And.	= *andante* (1)
And^{ino}	= *andantino* *
arp., arpeg.	= *arpeggio* („arpegiu“) și *arpeggiando* *
a.t.	= *a tempo* (v. *al tempo*)
B.c.	= *basso continuo*, v. bas continuu
cad.	= it. *cadenza*, v. cadență (2)
c.f.	= *cantus firmus* *
cont.	= *continuo*, v. bas continuu
cresc.	= *crescendo* *
dal s.	= *dal segno* *
d.c.	= *da capo* *
d.c. al fine	= it. *da capo al fine*, v. *da capo*
decresc.	= *decrescendo* *
dim. și dimin.	= *diminuendo* *
div.	= *divisi* *
espr.	= *espressivo* *
f, ff, fff	= *forte* *, *fortissimo* *
fp	= *fortepiano*
fz	= *forzato*
gliss.	= *glissando* *
G. O.	= fr. *grand orgue* *
G. P.	= *Generalpause* *
l.H.	= germ. *linke Hand* „mîna stîngă“
m	= *meno* *, *mezzo* * (v. și m)
marc.	= *marcato*
m.d.	= it. *mano destra*: fr. *main droite*, „mîna dreaptă“ (v. și m.)
m.g.	= fr. *main gauche*, „mîna stîngă“ (v. și m)
mf	= *mezzo forte* *
m.i.	= *muta in**
M.M.	= Metronom Mälzel
mod.	= *moderato* *
mp	= *mezzo* * *piano* (v. și m.)
m.s.	= *mano sinistra*, „mîna stîngă“ (v. și m.)
m.v.	= *mezza voce* * (v. și *m.*)
obl.	= *obligato* v. obligat
op.	= *opus* *
p, pp, ppp	= *piano* *, *pianissimo* *
Ped.	= cu pedală (1)
princ.	= *principale* (v. obligat)
rall.	= *rallentando* *
rf, rfz, rinf.	= *rinforzando* *
r. H.	= germ. *rechte Hand*, „mîna dreaptă“
rip.	= *ripieno*, v. *concerto grosso*
rit.	= *ritardando* *, *ritenuto* *
S.	= *segno* (v. *al segno*)
seg.	= it. *segue*, „continuă“
sf, sfz	= *sforzato, sforzando* *
sord.	= *[con] sordino* *
sost.	= *sostenuto* *
spicc.	= *spiccato* *
stacc.	= *staccato* *
string.	= *stringendo* *
ten.	= *tenuto* *
tr, tr~~	= tril *, (v. și ornamente)
trem.	= *tremolo* *
unis.	= *unisono* *
v.s.	= *vide* * *sequens*, *vide* * *subito*. (I.R.)

absolută, muzică ~, asociație de termeni prin care muzicologia germană a secolului trecut subliniază independența expresivă a artei muzicale în proiecție pur instrumentală. Ca dialectică sonoră reflectată de genurile complexe ale fugii *, sonatei * ș.a., **a.** ar întruchipa un ideal de puritate a relațiilor dintre entitățile muzicale ce își duc o viață autonomă, fără contribuția textului poetic sau a imaginilor evocatoare. Interpretarea formalistă și estetizantă a **a.** s-a concretizat în faimoasa teorie a lui Hanslick, a muzicii înțeleasă ca „succesiune de forme sonore în mișcare". Sin.: *muzică pură*. (A. I.)

academie de muzică, societate artistică sau științifică, organizată în baza unui statut propriu. În unele țări ca Franța, Germania, Anglia, academiile naționale de arte frumoase includeau și secțiuni muzicale cu dublu scop: didactic-educativ (viitoarele conservatoare*) și de difuzare și încurajare a creației muzicale prin concerte, recitaluri *, reprezentații lirice (viitoarele societăți de concert sau de operă*). Astăzi, prin **a.** se desemnează fie instituția de învățămînt superior echivalentă în unele țări cu conservatorul *, fie științifică, a cărei activitate este axată pe cercetare, fie societatea de concert (uneori chiar impresariatul). V.: *concert* (1): *învățămînt*; *muzicologie*. (I. R.)

a cappella (loc. it. „ca la capelă“) **1.** Cîntare corală fără acompaniament * instrumental. Termenul provine de la spațiul rezervat unor altare laterale în interiorul bis. unde stăteau uneori și cîntăreții. Conform tradiției, modelul cîntării corale **a.** a fost muzica palestriniană, gîndită și executată în Capela Sixtină (lipsită de orgă *) și care corespunde nu numai condițiilor acustice ale edificiului ci și principiilor de simplitate polifonică *, slujind inteligibilității textului, preconizate de Contrareformă. Muzica corală (v. cor) a sec. 19 a preluat acest principiu, făcînd distincție între lucrările propriu-zis corale și cele cu acompaniament instr. sau orch. V. capelă. **2.** V. *alla breve*. (G. F.)

a capriccio (loc. it. „după capriciu, după plac“), indicație de expresie, mai ales de tempo (2), ce dă interpretului libertatea de a imprima piesei sau fragmentului muzical astfel notat un caracter sau o mișcare (2) după dorință.

acatalectic (< gr. ἀκαταληκτικός, *akatalektikos*, „fără sfîrșit“), termen ce desemnează, în prozodia * greacă și latină, un vers complet al cărui ultim picior (1) sfîrșește cu o silabă atonă. În versificația pop. românească sînt cunoscute 2 tipare metrice **a.**: de 6 și de 8 silabe. Ex. Cine-aude-a mea guriță. Sin. *vers complet*, *vers plin*. V. *catalectic*.

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1954; același, *Le giusto syllabique. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine*, în *Polyphonie*, II „Le rythme musical", Paris, 1948, p. 26–57, republicat în ediție bilingvă, în: *Constantin Brăiloiu, Opere I*, Prefață și trad. Em. Comișel, București, 1967, p. 173–234; același, *La rythmique enfantine* in: *Colloques de Wégimont*, I, 1954–55,

Paris–Bruxelles, 1956; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967. (E. C.).

acatist (Biz.) (< gr. ἀ κάθηζο, *a kaftizo* sau ὕμνος ἀκάθιςτος „neșezător"), imn de laudă adresat Fecioarei, compus după unii de patriarhul Sergiu (m. 638) al Constantinopolului, după unii de către Roman Melodul, între 536–556, completat de Andrei Criteanul (m. 726) iar după alții adăugit și introdus în cult de către patriarhul Sergiu, pe vremea împăratului Eraclie, în urma biruinței acestuia asupra armatelor perso-avare. Format din 13 condace * și 12 icoase *, acest **a.** (numit al „Bunei Vestiri"), al cărui prim condac începe cu τῇ ὑπερ μάχῳ („Apărătoarei Doamne"), este întrebuințat de atunci în toate bis. ort. Denumirea de **a.** a fost atribuită apoi și altor asemenea cîntări consacrate lui Iisus și unor sfinți (S.B.B.).

acatistier, cartea care cuprinde diferite acatiste *

accelerando (cuv. it. „grăbind"), indicație *de tempo* **(2)** *prin care se cere interpretului* grăbirea treptată a mișcării; abrev. *accel.* Sin: *incalzando* *.

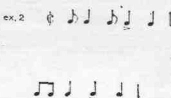
accent (< lat. *accentus* *; gr. προσῳδία, *prosodia*, „cînt alăturat") **I.** Termen generic pentru formele de pronunțare caracteristice prozodiei **(1)** antice și diferențiate, începînd din epoca alexandrină (sec. 2 î.e.n.), prin semne grafice cu denumiri gr. și lat. în: **a.** cu caracter melodic *(a, b, c)*, ritmic *(c, d)* și de articulație *(f, g, h, i, j)*: a) / = ὀξεῖα, *oxeia; acutus* (înalt); b) \ = βαρεῖα, *bareia; gravis* (grav.); c) ∩ = περισπωμένη, *perispomene; circumflexus* (înalt-grav); d) ∪ = βραχύς, *brahys; brevis* (silabă scurtă); e) — = μακρός, *macros; longa* (silabă lungă); f) ‿ = ὑφέν, *yphen; coniunctio* (de legare a două cuvinte); g), = διαστολή *diastole; distinctio* (de separare a două cuvinte); h)' = ἀπόσζροφος *apostrophos; apostrofus* (apostrof); i) ⊢ = δασεῖα, *daseia; aspiratio* (cu *h* aspirativ înaintea unui cuvînt care începe cu o vocală); j) ⊣ = ψιλή; *psile; siccitas sive purum* (fără *h* aspirativ înaintea unui cuvînt care începe cu o vocală).

Trecerea de la structurile cantitative proprii prozodiei antice la structurile accentice ale versificației în limbile vulgare precum și în cele moderne a impus, în cazul preluării unor texte din ebraică, elină și, mai tîrziu, din lat., menținerea unor semne (asemănătoare, de ex. **a**, *a; b; c)* cu rol de reliefare a unor silabe. Aceste semne, alături de acelea ce indicau la început sensul ascendent sau descendent al intervalelor * muzicale, au stat, după cum se presupune, *la originea semnelor muzicale bizantine* (v. notație (IV)). **II.** Semn grafic indicînd o apogiatură * lungă anterioară sau posterioară, utilizat în notația ornamentelor * din sec. 18. **III.** Efectul unui sunet sau acord * cu intensitate distinctivă. **1. A.** *metric*, **a.** corelat în sistemul metro-ritmic (v. *măsură; arsis; thesis*), avînd trei specii: **a.** *metric principal* (!), **a.** *metric secundar* (+) și **a.** *metric subdivizionar* (x): de ex.:



(G Verdi, Aida)

2. A. *sincopic*, v. *sincopă*. **3. A.** *contratimpic*, v. *contratimp*. **4. A.** *motivic*, v. *motiv*. **5. A.** *de frază* *, v. *ictus* **(3)**. **6. A.** *patetic*, **a.** cu intensitate distinctă indicat prin semne grafice (∧, ∨, >) sau prin expresii prescurtate *(sf (sfz) = sforzato *; sfp = sforzato-piano)*. **7. A.** *ritmic*, accentul cel mai puternic al unei formule **(II)** ritmice repetate exact sau variat, de ex., în ritmul foxtrott *:



8. A. *agogic*, v. *agogică*. **9. A.** *melodic*, **a.** provocat de un salt melodic (x): (I. H.)





IV. Legile versificației în lb. română și structura ritmică a melodiei determină specificul **a.** în folcl. românesc. Cele trei **a.** tonice ale lb. române (*oxitonic*, de pe ultima silabă; *paroxitonic*, de pe silaba penultimă; *proparoxitonic*, de pe silaba antepenultimă) evidențiază o silabă din cuvînt, devenind astfel și **a.** muzical. **A.** *metric* împarte versul popular în picioare metrice alcătuite din două silabe, prima accentuată, a doua atonă. În refrenele * neregulate **a.** cade și după trei silabe. Nu este obligatorie concordanța **a.** *metric* cu cel *tonic*; același cuvînt *poate fi accentuat diferit chiar în același vers*. Pădure, dragă pădure, fenomen care rezultă probabil din supraviețuirea, în melodie, a picioarelor **(1)** metrice antice. În ultimul picior metric al versului, cele două accente trebuie să coincidă, cu unele excepții (Brăiloiu). (E. C.)

Bibliogr.: Riemann, H., *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig, 1903; *Grundriss der Musikwissenschaft*, Leipzig, 1908; Tacchinardi, Alb., *Ritmica musicale*, Milano, 1910; Neumann, Fr., *Die Zeitgestalt – Eine Lehre vom musikalischen Rhythmus I–II*, Viena, 1959; Barthe, E., *Takt und Tempo – Studie über die Zusammenhänge von Takt und Tempo*, Hamburg, 1906; Willems, E., *Le Rhythem musical – Étude psychologique*, Paris, 1954; Söhner, P., *Allgemeine Musiklehre*, München, 1956; Tartini, G., *Traité des Agréments de la Musique*, (Re-édition complete), Celle-si New York, 1961; Giuleanu, V., *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Buc., 1975; Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1954; idem, *Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain*, in: *Anuario musical* VII, Barcelona, 1952; Bartok, B., *Melodien der rumänische Colinde (Weihnachtslieder)*, Viena, 1935.

accentus (cuv. lat. < *ad cantus*, „cînt alăturat") **1.** Termen liturgic latin desemnînd cîntarea oficiantului (preotului) în cultul romano-catolic, în opoziție cu termenul *concentus*, „cînt însoțitor", care desemnează cîntarea în unison * a corului sau a soliștilor. **2.** Termen generic pentru desemnarea cîntărilor gregoriene * cu caracter preponderent de recitare și formulă **(1)** melodică de încheiere (ex. *a*) (v. psalmodie), apărut în teoria cîntului greg. începînd din sec. 16, odată cu termenul opus *concentus* adoptat ca termen generic pentru desemnarea cîntărilor gregoriene cu caracter *preponderent melismatic (ex. b)*. V.: *antifon; antifonie; responsorial; introitus; melismă.*

Bibliogr.: Lyra, J. W., *Andreas Ornitoparchus und dessen Lehre von den Kirchenaccenten*, Gütersloh, 1877; *Graduale Sacrosanctae Romanae Eclesiae – De Tempore et de Sanctis*, Desclée & Socii, Paris, 1924; Wagner, P., *Einführung in die Gregorianischen Melodien I*, Leipzig, 1901; David, L., *Méthode pratique de chant grégorien selon les principes de la notation de l'édition vaticane*, Lyon, 1922; Jeannin, Dom J., *Études sur le rythme grégorien*, Lyon, 1926. (I. H.)

acciaccatura (cuv. it. „strivire"), notă de ornament * specială, întrebuințată în sec. 17 și 18 în muzica instrumentelor cu claviatură*, și care constă într-o foarte scurtă secundă* inferioară ce sună împreună cu tonul principal:









Accentus (2)

în cazul arpegiului *, a. este un fel opogiatură * și este notată în locul notei (secundei superioare) care lipsește :



accordo (cuv. it.; din lat. *chorda*, „coardă") **1.** Denumire a lirei *. **2.** Denumire dată în sec. 15–17 evartetului **(1)** de instr. de diferite mărimi aparținînd aceleiași familii (de ex. *flaut drept* *). *Rolul său consta în dublarea* celor patru voci **(2)** *a cappella* * cu scopul de a le spori sonoritatea. **3.** Denumirea it. a acordului *. **4.** V. **mixtură (1)** (W. D.).

aclamație (lat. *acclamatio* și *adclamatio*; gr. ἐπιφώνησις, προσφώνησις; fr. și engl. *acclamation*; it. *acclamazione*; germ. *Akklamation*; sl. *aklamacija)*, strigăt de bucurie, de entuziasm, de felicitare adresat de mulțime zeității, împăratului sau unor înalți demnitari, cunoscut la vechii evrei și la romani. ■ Pătrunsă în cultul creștin de la evrei, a. apare ca intervenție a credincioșilor în timpul slujbei *(Și duhului tău, Amin* etc.) ■ La Bizanț, a. își păstrează sensul roman originar („< . . .> și în această limbă /latina/ a trecutului aclama armata pe împărat, căreia plebea din Constantinopol îi striga totuși într-o grecească de stradă urarea *sa întru mulți ani πολλὰ ἔτη"* ~*N. Iorga)*, pentru a se cînta apoi și în timpul ceremoniilor de la curte, în cinstea împăratului, dar și a membrilor familiei sale. Odată cu creșterea autorității patriarhului, se disting două categorii de **a.**: alături de πολυχρόνιον *(polychronion)* sau πολυχρόνισμα (polychronisma) adresat împăratului și familiei imperiale se impune și εὐφήμησις (*euphemesis*) adresat patriarhului, altor ierarhi. **A.** reprezintă singura muzică laică transmisă de Bizanț în notație **(IV)** neumatică. ■ **A.** a trecut și în practica bis. române, întîlnindu-se în acel ἄξιον ἐστίν *(axion estin* „vrednic este"), cîntat în perioada medievală la încoronarea domnitorilor și care se cîntă pînă astăzi la hirotonie, la tedeum **(2)** *(Mulți ani trăiască)*, și cînd participă un ierarh la slujba bisericească *(Pre stăpînul . . . .)*. ■ Din punct de vedere stilistic muzical, există a. de tip melismatic *



Aclamație

(intonate numai în prezența înalților demnitari laici și bisericești, (ex.) și **a.** de tipul *ecfonisului* * (cîntate atunci cînd acești demnitari sînt doar pomeniți în timpul slujbei).

Bibliogr. Tillyard, H. J. B., *The Acclamation of Emperors in Byzantine Ritual* in A. B. S. XVIII (1911–1912), p. 239–260; Cabrol, Dom F. și Leclercq, Dom H., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Liturgie*, tom 1, vol. II p. 240–241; Wellesz, Egon, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, ed. 2, 1962, p. 98–122; Iorga, N., *Istoria vieții bizantine*, Buc., ed. 2, 1974, p. 161; Ciobanu, Gh., *Muzica bizantină*, în: *Studii de muzicologie*, vol. VI, Buc., 1970, p. 91–93. (G. C.)









Acoladă

acoladă (< fr. *accolade;* germ. *Klammer;* it. *graffa*), semn grafic ce se utilizează pentru a uni mai multe portative *, în lucrările pentru pian sau orgă, în partituri * pentru diferite formații instrumentale sau vocale. (M. M.).

acoluthie (< gr. ἀκολουθία, din ἀκολουθεῖν „a urma, a însoți": lat. *ordo)* **1.** Ordine sau dispunere a serviciului liturgic în ansamblul și în înlănțuirea părților sale componente, mai puțin serviciul liturgic. **2.** Colecție de cîntări din principalele slujbe bis., cu excepția liturghiei *. V. *ordo.* (G. C.)

acomp., v. **abreviații**

acompaniament (< fr. *accompagner* „a însoți"), ansamblul elementelor care, în țesătura muzicală, au un rol expresiv subordonat melodiei * (sau melodiilor) principale. Procedeul acompanierii vocii de către un instr. a fost cunoscut din cele mai vechi timpuri (antic., ev. med.) și a cîștigat în importanță odată cu dezvoltarea limbajului muzical. Forma cea mai rudimentară de **a.** constă în dublarea

vocii (2) (vocilor) principale și a fost practicată pe vremea trubadurilor * (sec. 12—13) dar mai ales în Renaștere* cînd orch. se adăuga corului (4) pentru a-i spori sonoritatea. Ulterior, procedeul a fost folosit sporadic dar nu e abandonat cu totul nici astăzi (cîntecul de mase). Acest **a.** se numește și **a.** *ad libitum* *. **A.** independent de melodie (numit și **a.** *obligat* *) e propriu stilului omofon (v. omofonie). Apare foarte rar în ev. med. (mai ales sub forma unui fundal ritmic susținut de instr. de percuție), ceva mai mult în Renaștere (în corurile cu scriitură acordică: madrigale *, villanelle *, chansonuri * etc., unde, în unele cazuri, interesul muzical e concentrat la vocea superioară). **A.** se constituie deplin în a doua jumătate a sec. 16 cînd apare procedeul monodiei * acompaniate (opera în Italia, *song*-ul în Anglia, *l'air de cour* în Franța suplu și mai variat. Ulterior, **a.** se dezvoltă, cîștigă în pondere (altfel, spus, își reduce însuși caracterul „acompaniator") pentru ca, în muzica sec. 19—20, să întîlnim adesea suprapuneri de planuri sonore egale ca importanță. În sensul strict al cuvîntului, **a.** se mai întîlnește astăzi mai ales în muzica de divertisment. (A. M.).

acord (it. *accordo*; fr. *accord*; germ. *Akkord*), structură sonoră alcătuită prin asocierea a trei sau mai multe sunete de înălțimi diferite care se emit simultan. În armonia (III,1) clasică, **a.** este explicat pe baza principiului rezonanței naturale (armonicelor * superioare) a corpurilor sonore, formîndu-se prin suprapunerea de sunete la distanță de terță *. **A.** poate fi alcătuit din 3, 4, 5, 6, 7 . . . sunete. Nota de la baza **a.** se numește fundamentală *, prima notă suprapusă peste fundamentală se numește terța, **a.**,

ACORD

De 3 sunete

a. perfect major



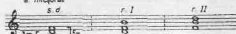
a. perfect minor



ex. 1 a. mărit



a. micșorat

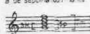


ex. 3



De 4 sunete

a. de septimă



De 5 sunete

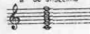
a. de nonă

ex. 2



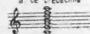
De 6 sunete

a. de undecimă



De 7 sunete

a. de tredecimă



Acord

etc.). Forma de **a.** instr. elaborată acum în Italia și apoi generalizată în toată Europa este basul continuu *. Totuși, predilecția pentru scriitura polif. face ca, în genere, de-a lungul barocului *, gradul de subordonare al **a.** față de melodie să nu fie prea accentuat. Această subordonare se accentuează mult în clasicism*, odată cu triumful stilului omofon, epocă în care nu numai abandonarea polif. ci chiar și a basului continuu permite crearea unui **a.** mai a doua, cvintă **a.**, a treia septima **a.**, ș.a.m.d. Denumirea **a.** se dă în funcție de intervalele * pe care le formează fundamentala cu celelalte note componente. **A.** de trei sunete (sin.: *trison*; echiv. lat. *trias harmonica*; germ. *Dreiklang*) este **a.** de bază al armoniei clasice și prototipul formării celorlalte **a.** în didactica armoniei (III, 2). Acesta poate fi: **a.** *major* sau *perfect* (format din terță mare + terță mică sau, pornind de la fundamentală, din terță mare și

cvintă perfectă), **a.** *minor* (terţă mică ÷ terţă mare sau terţă mică şi cvintă perfectă; *dualismul** şi polarismul * consideră **a.** minor ca o imagine inversă a **a.** major), **a.** *micşorat* (terţă mică, cvintă micşorată), **a.** *mărit* (terţă mare, cvintă perfectă). **A.** de patru sunete se numeşte **a.** *de septimă;* **a.** de cinci sunete se numeşte **a.** *de nonă;* **a.** de şase sunete se numeşte **a.** *de undecimă* * etc. Toate **a.** care au nota fundamentală la bază (suprapunere de terţe) se află în stare directă. Nota fundamentală poate fi răsturnată la octavă * rămînînd terţa la bază; se obţine astfel **a.** în răsturnarea întîia. Prin răsturnarea, în continuare, a terţei, bază rămînînd cvinta; se obţine astfel **a.** în răsturnarea a doua. După materialul sonor din care sînt alcătuite, **a.** pot fi diatonice * sau cromatice *. De asemenea, după senzaţia auditivă de „înţelegere" sau „neînţelegere" pe care o produc, **a.** pot fi consonante * sau disonante *. Evoluţia armoniei a dus la crearea unor noi **a.** care nu mai sînt bazate pe principiul suprapunerii de terţe, ci prin suprapuneri de cvarte *, cvinte, sau chiar secunde *, septime şi none. Armonia modernă cunoaşte noi **a.** ce se nasc din îmbogăţirea cu scări * muzicale (v. gamă, mod) diferite de cele tradiţionale (M.M.) **A.** *mistic*, denumirea acordului de cvarte, construit pe imaginea seriei armonicelor * superioare, ce generează şi aşa-numita gamă acustică (ex. 3), acord propriu muzicii lui Skriabin. (G. F.).

acordaj (< fr. *accordage*) **1.** *Relaţiile fixe* între reperele sonore ale unui instrument. Înălţimea reală a unui instr. (conferită de emiterea sunetelor de către coardele * libere la un instr. cu coarde şi de raportul dintre sunetul obţinut la un instr. [de suflat] transpozitoriu — v. transpoziţie — cînd se execută sunetul notat *do*). **2.** (şi **acordare**). Stabilirea unui nivel sonor prin aflarea unui punct de tensiune în elasticitatea unei coarde sau a unei membrane, fie prin modificarea lungimii unei coloane de aer, pentru a obţine numărul de vibraţii * necesar acelui nivel. V. *bătăi*. **3.** Realizarea unui *echilibru sonor necesar execuţiei în cadrul unui* ansamblu muzical. Toate instr. orch. simf. sînt acordate în raport cu un sunet fix, de obicei la_1 (435,4 Hz sau 440 Hz), intonat de un instr. cu un sunet mai stabil (ex. oboiul *). (G. M.).

acordeon, instrument de suflat cu burduf şi cu lame (dispuse ca la muzicuţă *). Provine din armonică **(1)**, bandoneon şi concertină *. Spre deosebire de armonică, la **a.** butoanele de la mîna dreaptă au fost înlocuite cu o claviatură * (atît butoanele cît şi clapele * acţionînd supapele ce permit accesul aerului spre lame, punîndu-le în vibraţie); de asemenea, burduful, acţionat în ambele sensuri, produce prin inspirarea sau expirarea aerului aceleaşi sunete. Prin acţionarea claviaturii se obţine scara cromatică, iar prin apăsarea butoanelor „başii" *prin care se acompaniază melodia. Aceştia sînt* — în funcţie de numărul butoanelor — dublaţi de terţa * majoră * sau minoră *, de un acord* de septimă * de dominantă, de septimă micşorată etc. Unele **a.** sînt prevăzute şi cu registre **(II.2)** ce permit modificarea timbrului *. Relativ simplu de mînuit, **a.** a devenit un instr. prin excelenţă pop., fiind utilizat şi în muzica uşoară. Acordurile standard ale acompaniamentului * ca şi timbrul său n-au permis însă pătrunderea sa în formaţii de muzică clasică. (G. F.).

acrostih (< gr. ἀκροστίχιον, de la ἄκρος „extremitate" şi στίχος „vers"), tehnică poetică în care literele iniţiale ale versurilor formează un cuvînt, sintagma, deviza, sentinţa sau numele pe care poetul şi l-a ales ca motiv principal al poeziei sale sau o propoziţie care exprimă sau sugerează o idee în legătură cu cuprinsul textului respectiv. Se întîlneşte mai ales în canon **(2)**, forma poetică cea mai lungă din imnografia biz. (pînă la 251 de strofe) şi în condac *. V. *irmos*. (N. M.)

act, fragment dintr-o lucrare lirică muzicală. Cuprinde, de obicei, unul sau mai multe tablouri sau scene formate — la rîndul lor — din numere * (arii *, duete *, coruri **(2)**, ansambluri solistice). Fragmentele cu caracter exclusiv instr. poartă numele de interludii * sau antracte *. Drama muzicală wagneriană şi apoi opera * modernă tind să înlocuiască numerele, realizînd un tot unitar pînă la lăsarea cortinei. Delimitarea scenelor devine astfel aproape imperceptibilă. (I. R.)

acustica sălilor, calitatea audiţiei sunetelor * într-o încăpere (sală de concert * sau de spectacole, studio de radio * sau de televiziune), în raport cu utilizarea acesteia. Preocupările pentru o bună audiţie în edificiile publice datează din antic. Vitruvius Pollio (sec. 1 î.e.n.), în *De Architectura*, dă reguli în acest scop şi arată cum poate fi îmbunătăţită **a.** de teatru, utilizînd vase mari de bronz sau de teracotă şi creînd spaţii rezonatoare. Nivelul atins de arhitec. antic., în acest domeniu poate fi ilustrat prin calităţile sonore extraordinare ale *vestitului teatru în aer liber din Epidaur* (Grecia), cu 17 000 de locuri, unul din cele mai bine conservate din antic. Aprinderea unui chibrit pe scenă sau paşii omului se aud pînă la ultimul loc de sus. Pierdute în mare parte în lungul milen. 1 al ev. med., unele din cunoştinţele de **a.** s-au mai transmis din generaţie în generaţie de constructori, găsind aplicaţii în cazuri izolate. (Ex.: în unele biserici de mănăstire din Moldova de N se întîlnesc nişe şi alte sisteme constructive de întărire a sunetelor). Faza empirică în acest domeniu s-a încheiat abia în sec. nostru, cînd preocupările pentru **a.** au căpătat baze ştiinţifice, folosindu-se progresele realizate în ramura propagării sunetului (reflexie, ab-

sorbție etc.) și a electroacusticii. În general, *din punctul de vedere al acusticii *, o sală mare* închisă trebuie să îndeplinească două condiții principale : stereofonia (1) și ambiofonia (posibilitatea de a modifica în două feluri calitățile sonore ale sălii și anume, pentru claritatea vorbirii printr-o durată de reverberație * mai mică, iar pentru buna audiție a muzicii printr-o durată de reverberație mai mare, maximă în cazul *muzicii coral-simf.*). *Sala Palatului R.S.R.* (1960, capacitate c. 3 100 de locuri) concentrează cele mai înaintate aplicații ale acusticii tehnice și ale electroacusticii. Prin dispozitive și procedee mecanice și electronice, durata naturală mică de reverberație a sălii (1,8 s) poate fi mărită sau micșorată (reverberație artificială), după natura utilizării ei (conferințe, teatru, operă, *formații instr. mici, muzică simf.* sau vocal-simf. etc.).

Bibliogr.: Krasilnikov, V. A., *Unde sonore în aer, apă și corpuri solide* (trad. din lb. rus.), Buc., 1957; Buican, G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc., 1958; Necșulea, A., *Sunetul în noua sală a Palatului R.P.R.*, în *Știință și tehnică*, nr. 6, iun. 1960; același, *Bazele acusticii clădirilor*, Buc., 1961; Alekseev, S. P., *Borba s şumami v jilîh proizvodstvennîh zdaniiah* („Lupta cu zgomotele în clădirile de locuit și industriale"), *Moscova, 1963*; Vitruviu, *Despre arhitectură (trad. din lb. lat.)* Buc., 1964; Gîrbea, Șt., și Cotul, G., *Fonoaudiologie*, Buc., 1967. (D. U.)

acustică (< gr. ἀκούειν *akouein*, „a auzi"), știință (parte a fizicii) care studiază fenomenele de producere, propagare și receptare a oscilațiilor sonore, în funcție de caracteristicile mecanice ale mediului în care au loc. Aceste oscilații (vibrații *) se numesc sunete * dacă sînt capabile să producă senzații auditive, ceea ce are loc la frecvențe * cuprinse între c. 16 și 16 000 Hz *, pentru un ascultător otologic normal (ascultător cu organul auditiv sănătos, avînd vîrsta între 18 și 25 de ani). Vibrațiile mecanice de frecvență inferioară celei care produce o senzație auditivă (16 Hz) se numesc infrasunete, iar cele cu o frecvență mai mare de *16 000 Hz*, ultrasunete (v. sunet). Studiind fenomenele sonore în toate laturile sale, principalele capitole ale **a.** generale se referă la diferitele aspecte sub care poate fi considerat sunetul : mod și condiții de producere, calități obiective și subiective, propagare în aer și în alte medii elastice, percepere, efecte fiziologice și psihologice asupra omului etc. Prin specializare continuă a conținutului său, în raport cu scopurile urmărite și cu cerințele vieții, din **a.** s-au dezvoltat cu timpul mai multe ramuri particularizate : **a.** *fizică* (studiul tuturor fenomenelor legate de vibrațiile mecanice), **a.** *arhitectonică* sau **a.** *sălilor** (asigurarea calităților sonore cerute clădirilor și sălilor de concert * și de spectacole), **a.** *fiziologică* și *psihologică* (cercetarea mecanismului de percepere a sunetului, condițiile de *emisie a vocii, acțiunea sunetului asupra organismului uman și asupra psihicului*), electroacustica (producerea, reproducerea, prelucrarea și propagarea sunetului etc. prin mijloace electrice și electronice) și **a.** *muzicală*. Dacă fiecare ramură a **a.** interferează în măsură mai mică sau mai mare cu celelalte, nefiind posibilă o tratare independentă a nici uneia dintre ele, **a.** muzicală oferă panorama cea mai cuprinzătoare a fenomenelor sonore. Toate specialitățile **a.** intră în joc atunci cînd se consideră relația univocă „vibrație mecanică-receptor-uman", caz particular al relației generale „obiectiv-subiectiv". Obiectul **a.** muzicale îl constituie fenomenele sonore aflate în relație cu muzica, în măsura în care teoria și practica lor pot contribui la fundamentarea laturii obiective (și în parte subiective) a artei sunetelor, explicînd-o acolo unde este posibil și contribuind la progresul unora din elementele ei. În acest cadru de principiu, **a.** *muzicală se ocupă de producerea sunetului la* instrumentele * muzicale, de caracteristicile acestora din urmă, de calitățile fizice și psihofiziologice ale sunetelor muzicale, de studiul fizico-matematic al intervalelor * muzicale, de organizarea acestora în moduri * și game, de *postructurile melodice și armonice etc.* ■ Diferite aspecte ale **a.** pot fi întîlnite în mitologii și în special în cea gr. *Experimental și în parte teoretic*, știința **a.** își are rădăcinile în antic. îndepărtată, punctul de plecare constituindu-l cercetările legate de fenomenologia muzicală în unele din manifestările ei cele mai tangibile (intervale, moduri, instr., estetică *, dualismul consonanță*-disonanță* etc.). În decursul milen., **a.** generală s-a dezvoltat împreună cu cea muzicală și uneori în *întîrziere*. Menționînd doar existența unor rezultate atinse de chinezi, indieni, sumerieni, babilonieni și egipteni, cercetările **a.** muzicale intră într-o etapă importantă odată cu Pitagora (sec. 6 î.e.n.) și cu discipolii săi. Aristoxenos din Tarent (sec. 4 î.e.n.) acordă o importanță mai mare muzicii decît **a.** Din antic. gr. s-au păstrat lucrări de teorie acustico-muzicală, întregi și mai ales în fragmente, la care pot fi adăugate capitole inserate în lucrări generale ale multor filozofi. În toate acestea ocupă un loc important considerațiile mistico-metafizice (ex.: așa-numita „*armonie a sferelor cerești*", legarea notelor gamei de planete etc.). Începînd cu Renașterea*, **a.** intră într-o altă etapă, în care cercetările se bazează tot mai mult pe experimentare și pe calcule. În sec. 19 începe a se impune subdiviziunile mai sus citate ale **a.** Legarea strînsă a teoriei * generale a sunetelor cu psiho-fiziologia perceperii lui a permis dezvoltarea puternică a **a.**, cu deosebire datorită lucrărilor fundamentale ale lui Helmholtz. Electroacustica (definită la început) este o creație a sec. 20. V. *armonice, sunete; sistem* (II); *sunet*.

Bibliogr.: Zarlino, G., *Istitutioni harmoniche*, Veneția, 1558; Mersenne, M., *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1636–1637; Meibom, M. (M. Meibomius), *Antiquae musicae auctores septem*, Amsterdam, 1652; Mercator, N., (N. Kauffmann), *Logarithmotechnia*,

Londra, 1668–1674; Werckmeister, A., *Musikalische Temperatur*, 1691; Klaudios Ptolemaios, *Harmonia*, ed. J. Wallis, Oxford, 1699; Sauveur, J., *Principes d'acoustique et de musique*, Paris, 1701–1702; Euler, L., *Tentamen novae theoriae musicae*, 1729; Chlandni, E. F. F., *Die Akustik*, Leipzig, 1802; Helmholtz, H. von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863; A. M. T. S. Boetius, *De Institutione Muzica (libri V)*, ed. Leipzig, 1867; Jan C. von, (Carolus Janus), *Musici scriptores graeci*, Leipzig, 1895; Laloy, L., *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité*, Paris, 1904; Breazul, G. *Muzica şi standardizarea acustică*, 1951, in: G. Breazul, *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol. 4, Buc., 1977, ediţie îngrijită de G. Firca; Bădărău, Eug. şi Grumăzescu, M., *Bazele acusticii moderne*, Buc. 1961; STAS 1957/1–74, *Acustică fizică (terminologie)*; STAS 1957/4–74, *Acustică muzicală (terminologie)*. (D. U.)

adagietto (cuv. it., diminutiv de la *adagio*), indicaţie de tempo **(2)**: ceva mai rapid decît *adagio* *. (A.M.)

adagio (cuv. it. „degajat, în voie") **1.** Indicaţie de tempo **(2)**. Determină o mişcare ceva mai rapidă decît *largo* * şi mai rară decît *andante* *. Accepţiunea aceasta, deşi cea mai frecventă, nu este însă admisă în mod unanim. Italienii, de pildă, au tendinţa să-l interpreteze mai repede (în conformitate cu sensul etimologic al cuvîntului). Abrev.: Ad. **2.** Piesă muzicală independentă sau parte dintr-o lucrare mai mare (sonată *, simfonie*) scrisă în tempo **a.** **(1)**. (A.M.) **3.** (balet) Prima parte a tradiţionalului *pas de deux*. Rolul principal îl deţine balerina, care execută diverse mişcări de virtuozitate, menite să-i pună în valoare calităţile tehnice şi expresive, balerinului revenindu-i acela de susţinător. (P. C.)

à deux (loc. fr.) v. **a due**

ad libitum (loc. lat. „după dorinţă") **1.** Indicaţie ce arată prezenţa facultativă a unui instrument sau unei voci într-un ansamblu **(1, 2)**, contrar lui *obligato* * (v. acompaniament). **2.** Indicaţie ce dă interpretului libertatea de a-şi alege nuanţele şi tempoul **(2)**, întîlnită mai frecvent în dreptul unei coroane * sau al unei cadenţe **(2)**; în acest sens, sin. cu *a piacere* *; abrev. *ad lib*.

adonian (de la personajul mitologic *Adonis*), în prozodia * greco-latină, vers format dintr-un dactil* şi un spondeu* (sau troheu*) Ex. — ∪ ∪ | — ∪. (A.M.)

a due (loc. it. „cîte doi"; fr. *à deux*), indicaţie care, pentru instrumentele din aceeaşi familie consemnate la începutul partiturii * *(2fl; 2ob; 2 trp.* etc.), notate pe acelaşi portativ *, presupune execuţia aceluiaş şir de note la unison * de către ambele instr. Indicaţia abrev. *a 2* apare pe parcursul partiturii după *divisi* *.

aed (< gr. ἀείδω *aeido*, „a cînta"), poet-muzician al Greciei antice, creator şi totodată executant al propriilor producţii (versuri şi muzică) pe care le recita şi le cînta acompaniindu-se la liră *. Reprezentativi pentru epoca homerică, **a.** celebrau în creaţiile lor faptele eroice. Ei au fost continuaţi, în epoca clasică, de către rapsozi *. V. *greacă, muzică*. (Cl. L.F.)

Aeolsharfe (cuv. germ.) v. **harpă eoliană.**

aequale (cuv. lat., de la *voces equales*, „voci egale"), termen ce desemnează un ansamblu **(1,2)** constituit din voci **(1)** de acelaşi tip, fie numai din voci feminine, fie numai bărbăteşti sau numai de copii, ca şi un ansamblu de instrumente din aceeaşi familie, cu acelaşi ambitus **(1)** şi cu acelaşi timbru * (ex.: *Equale* pentru 4 trp.: *Trei muzici funebre* de Beethoven, 1812; **Ae.** pentru 3 trp. de Bruckner, 1847; *Au Soir*, poem pentru 4 trp. de Enescu, 1906; *Omagiu lui Enescu*, pentru 6 grupuri de vl. de Th. Grigoriu). Echiv. it.: *equale; voci pari.*

aerofone, instrumente v. **instrumente (1).**

afectelor, teoria ~, teorie estetică muzicală cu larg ecou în creaţia sec. 17–18. Potrivit acestei teorii se pot stabili, ierarhiza şi codifica în sfera tematicului şi a armonicului o seamă de mijloace răspunzînd unor stări psihice (afecte) precise. Urmîndu-l pe Platon în caracterizarea modurilor **(I, 1)** eline (v. şi etos), Glareanus (*Dodekachordon*, 1547) a desemnat pentru modurile curente anumite nuanţe afective (părerea existenţei unor etos-uri distincte era împărtăşită şi în ev. med. în legătură cu modurile **(I,3)** apusene şi cu ehurile * biz.). Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, 1558) a procedat într-un chip asemănător, investind însă cu proprietăţi afective elementele formative ale armonicului: terţa * mare era „veselă" în timp ce terţa mică era „tristă"; prin tradiţie, o anume dialectică fără orizont consideră şi astăzi majorul * şi minorul * ca fiind „luminos" şi respectiv, „întunecat", în funcţie de terţele pe care se sprijină un mod şi celălalt. Experienţele din domeniul operei *, mai ales prin stilul *concitato* al lui Monteverdi, au pus accentul pe unele mijloace de expresie, vizînd o sferă aparte a stărilor afective (groază, iubire, gelozie). Mergînd pînă la arbitrar, pe de o parte, şi pînă la schematizare pe de alta, aceste mijloace şi-au pierdut din interes în a doua parte a sec. 18. Momentul de înflorire a **a.** are loc în mediul barocului * muzical germ., unde prin strădaniile lui Kuhnau şi J. D. Heinichen s-a ajuns la prescrierea unui adevărat cod de formule ritmice şi armonice sau ritmico-melodice (v. figură **(2)**). Preluate de către J. S. Bach în cantatele * şi în pasiunile* sale, aceste formule au girul valorii artistice, inextricabile, chiar dacă simbolica cu care fuseseră atunci investite scapă într-o bună măsură reprezentării noastre. Estetica romantică a muzicii programatice * nu este străină de această tradiţie a **a.**, ca găsind un sprijin — şi nu de minimă importanţă — în filosofia germ. a sec. 19 (Schlegel, Herder, Schopenhauer; Nietzsche numea motivul* „singurul sprijin al afectului muzical"). (G. F.)

affabile (cuv. it. „afabil, politicos, prietenos"), indicaţie de expresie conform căreia interpretul conferă fragmentului muzical astfel notat un caracter graţios, afabil.

affettuoso (cuv. it. „afectuos, tandru"), indicație de expresie conform căreia interpretul imprimă muzicii un caracter tandru, cald. Sin.: *affetto* și *con affetto*.

afone, semne ~ (< gr. ἄφωνα σημάδια *afona simadia*) (BIZ.) v. **notație (IV)**.

afonie (< gr. ἀφωνία de la α „fără" și φωνή „voce"), simptom de stingere, de pierdere a vocii **(1)** în urma unei afecțiuni a laringelui, a sistemului nervos central sau în urma unei tulburări funcționale trecătoare (teamă subită, emoție, trac al cîntăreților). Termen greșit întrebuințat pentru „ureche nemuzicală". V. *auz*.

agenție de concerte, organism artistico-comercial avînd ca profil programarea unor manifestări muzicale (**concerte (1)**, recitaluri*, spectacole muzicale etc.) în cadrul stagiunilor obișnuite (concerte în abonament sau în afara abonamentului), sau neîncadrate în stagiuni (concerte extraordinare, turnee etc.). Această formă de impresariat artistic muzical poate asigura și schimburi între artiștii diferitelor țări prin încheierea de contracte pe timp limitat, pe număr de concerte etc. (I. R.)

aghir semà'i (cuv. tc.) v. **peșrev: taksim**.

agitato (cuv. it. „agitat, zbuciumat"), indicație de expresie și de tempo **(2)** ce presupune o accentuare a ritmului și un caracter nervos al mișcării. Se folosește adesea în completarea unui termen de mișcare: *allegro* **a.**, *presto* **a.** etc.

Agnus Dei (cuv. lat. „Miel al lui Dumnezeu"), denumirea părții de încheiere a misei* (v. *ordinarium missae*): a fost introdusă în serviciul



Agnus Dei

catolic de către papa Sergiu I, în sec. 7, pe un verset din Evanghelia după Ioan. Se cunosc 20 melodii gregoriene* de **A.D.** cu caracter preponderent silabic.

Bibliogr.: Wagner, P., *Einführung in die Gregorianischen Melodien, I și III*, Leipzig, 1911 și 1921; Apel, W., *Gregorian Chant*, Bloomington, 1958; *Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae. De tempore et de sanctis*, Paris, 1924. (I. H.)

agogică (< gr. ἀγωγή *agoghé*, „conducere") **1.** Nuanțarea mișcării (v. *tempo* **(2)**). **2.** Disciplină muzicologică al cărei obiect este nuanțarea mișcării în vederea interpretării adecvate a textului muzical. Termenul a fost introdus de Riemann (*Musikalische Dynamik und Agogik*, 1884) drept corelativ la dinamică **(1)** care este nuanțarea intensității **(2)**; dar în timp ce dinamica **(2)**, ca disciplină muzicologică, studiază dozarea de orice fel a intensității, **a.** este domeniul exclusiv al devierilor de la mișcarea egală. Corelația organică dintre cele două concepte se reflectă îndeosebi în manierele (și indicațiile) care sînt în același timp agogice și dinamice (ex. *calando**). În afară de **a.** indicată de compozitori (v. agogice, semne, *accelerando*, *rallentando*, coroană etc.) există și o **a.** mai subtilă care se subînțelege în funcție de caracteristicile stilistice ale lucrării, realizarea veridică a acesteia din urmă constituie o probă a măiestriei interpretative. Cele mai vechi indicații de **a.** cunoscute azi se află în Luis Milan: *El Maestro* /1535/ unde între secțiuni se indică *a priesa* „strîns, repede" respectiv *a espazio* „spațiat, rar". *Tempo rubato**, considerat de unii autori drept un caz special (sau chiar termen sinonimic) al **a.**, nu intră în obiectul ei, acesta fiind nuanțarea subtilă a mișcării la una din voci **(2)**, în timp ce pulsația metrică (v. metru) se menține neschimbată. (Fr. L.)

agogice, indicații și semne ~. *Ad libitum**, *senza misura*, *a suo arbitrio*, *a piacere**, *a capriccio** etc. indică o interpretare liberă, bogată în efecte agogice. *Accelerando**, *stringendo**, indică



grăbirea, iar *rallentando**, *ritardando** *ritenuto**,



încetinirea treptată a mișcării pînă la proxima indicație de tempo **(2)**. Semnele de cezură* (' ; / ; //) scrise după o notă **(1)** sau pe o bară **(II,3)** de măsură indică o scurtă suspendare, prin pauză*, a pulsației metrice, iar coroana* aplicată pe o notă, o pauză sau pe o bară de măsură oprirea pulsației prin lungirea notei sau a pauzei; aceste semne apar și combinate (/̂ ; //̂ ; ///̂). Etnomuzicologia* folosește semnele ⌒ ◡ prin care se indică cîte o minimă lungire respectiv scurtare a notei respective, acestea însă sînt de cele mai multe ori maniere de domeniul *rubatou*-ului. **A.** și, în același timp, dinamice*: *calando**, *smorzando**, *morendo**, *deficiendo*. (Fr. L.)

aguguit v. **hăulit**.

Ahlborn, orgă ~ (germ.) v. **electrofone, instrumente; orgă electronică**.

ais, numirea germană modernă corespunzătoare sunetului *la diez*. Echiv. engl.: *A sharp*. (I. R.)

aisis, numirea germană modernă corespunzătoare sunetului la *dublu-diez*. Echiv. engl.: *A double sharp*. (I. R.)

ajaraqs, instrument de suflat, confecționat din corn de capră. Face parte dintre instr. pop. letone. (L. B.)

akin (cuv. rus.), rapsod popular (poet, cîntăreț și instrumentist) din țările Asiei Centrale (Kazahstan, Kirghizia), care cîntă acompaniindu-se la domră*. V. *așug ; gusan*.

aksak v. **sistem (II,6).**

alămuri, expresie eliptică desemnînd grupul instrumentelor de suflat de alamă din orchestra* simfonică.

alba (cuv. sp. „zori"), în lirica trubadurilor*, cîntec despre plecarea îndrăgostitului în zori. Are, de obicei, forma unui dialog între acesta sau prietenul său și paznicul care stă de veghe semnalînd „pericolul". În N Franței, a. poartă numele de *aube* sau *chanson d'aube* (v. ex.). Actualul aubade* provind din *aube*. Echiv. germ. este *Tagelied* sau *Wächterlied* avînd însă mai mult caracterul unei rugăciuni de dimineață. În *Tristan și Isolda* de Wagner, întîlnim o a. (Actul II).

Bibliogr.: Restori A., *La notazione musicale dell'antichissima alba bilingue*, Parma 1892, Jeanroy A., *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse, 1934, (A. M.)

alborada (cuv. sp., „cîntec de dimineață"; echiv. fr. *aubade**), piesă muzicală din folclorul spaniol și portughez cu origine probabilă în lirica trubadurilor*. În arta cultă de mai tîrziu se cunosc cîteva a. celebre (Rimski-Korsakov: **A.** din *Capriciu spaniol*; Ravel: **A.** *del gracioso* din *Suita pentru pian „Miroirs"*). V. *alba*. (I.R.)

alb, sunet ~ (fiz.), sunet* complex al cărui spectru, funcție de frecvență* este continuu, avînd valoarea medie a energiei acustice (raportată la 1 Hz*) constantă într-o bandă de frecvențe suficient de largă. În general, sunetul (zgomotul*) a. rezultă din ansamblul tuturor vibrațiilor* audibile, prin analogie cu lumina albă, care rezultă din suma tuturor undelor* spectrului vizibil. Sin. *zgomot alb*.

Bibliogr.: STAS 1957–66, *Acustică (terminologie, simboluri și unități de măsură)*; STAS 1957/1–74, *Acustică. Terminologie. Acustică fizică*; *Enciclopedia della musica*, Garzanti, Milano, 1974. (D. U.)

„Gaite de la tor" - Anonim (din Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés")

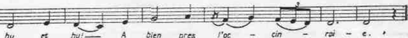












Alba

alcaic (de la poetul grec Ἀλκαῖος, Alceu) **1.** *Vers* **a.**, vers endecasilabic alcătuit dintr-o anacruză* lungă sau scurtă, un troheu*, un spondeu*, un dactil*, un troheu și încă o silabă lungă sau scurtă. Se mai numește și *endecasilab* **a.**: U̲|– U|– –|– U U|– U|U̲. **2.** *strofă*

a., strofă alcătuită din doi *endecasilabi* a., un *eneasilab* a. și un *decasilab* a. V. *endecasilabic, vers.* (A.M.)

alemanian (de la poetul grec *Alcman*), în prozodia greco-latină, tetrametru dactilic catalectic*. (A. M.)

aleatorică, muzică ~ (aleatorism) (< lat. *alea* „zar"; engl. *aleatoric music, indeterminacy*; fr. *musique aléatorique*), muzică supusă hazardului. P. ex. noțiunea a înglobat vastul cîmp de situații din muzica post-serială* (v. și dodecafonie), unde a intervenit indeterminarea, ca o relație de ambiguitate ce turbură demarcația competențelor dintre compozitor și interpret*. Nu lipsit total de „strămoși", între care și acea *sortisatio* (lat.: „muzica întîmplătoare") menționată de tratatele sec. 16 (în opoziție cu *compositio* — lat.: „muzică fixată"), a. se leagă pînă la un punct de fenomenul larg al improvizației*. Din perspectiva nivelurilor la care operează indeterminarea, se pot distinge două tipuri de situații: 1. Compozitorul își consideră formulată lucrarea odată cu precizarea structurilor*, lăsînd interpretului, în măsură mai mare sau mai redusă, libertatea modului de articulare și de suprapunere a acelor structuri, precum și opțiunea asupra duratei operei. 2. Compozitorul propune un plan ferm pentru macrostructura piesei, interpretul avînd de concretizat nivelul microstructural sau avînd variate opțiuni pentru configurarea detaliilor la specia de evenimente pe care le articulează în cadrul acelui plan ferm. La acest nivel a. poate afecta unul, mai mulți sau toți parametrii * muzicii, în care se cuprind și specia și numărul instr. sau vocilor (2). Situațiile precedente se pot găsi și reunite în variate proporții, finalitatea fiind aceeași: stimularea capacității de inițiativă a interpretului și/sau obținerea unor sunete sau țesături acustice cu anumite însușiri globale. În evoluția muzicii contemporane, indeterminarea a fost un asalt împotriva serialismului instituționalizat. Reacția s-a conturat mai întîi în sinul școlii amer., unde a fost susținută ideologic de John Cage. În acest sens a. muzical s-a definit ca un curent artistic. Prin a. au trecut, generînd forme de realizare foarte diverse, compozitorii din avangarda muzicală a deceniilor '60 și '70. Indeterminarea, mai precis, aproximarea scriiturii, și-a avut o origine și în interiorul compoziției seriale, după ce practica mai îndelungată a sistemului a scos în evidență *inutilitatea aplicării acelui determinism pur*, unde fiecare sunet în parte trebuie să fie un element al unui șir controlat. Cînd s-a observat *că, peste o anumită densitate a evenimentelor* pe unitatea de timp, structura urmărită se poate obține mai economic prin operațiuni statistice (v. *stochastică, muzică*), s-a recurs la aproximarea detaliilor, practică larg răspîndită în partiturile școlii moderne poloneze. Momentul de maximă implicare a a. a fost reprezentat prin grafism și prin (germ.) *Textcomposition*, forme de aproximare care justifică greu conceptul european de compoziție (1) și pun sub semnul întrebării dreptul de autor, avînd mai degrabă contingențe cu libera improvizație* inspirată din jazz* și din tradițiile extra-europ. De altminteri, manifestele unor teoreticieni ai a. (Cornelius Cardew, Michael Nyman) au propus anularea barierelor dintre activitățile muzicale de grup și cele individuale, dintre profesioniști și amatori, dintre condiția de executant și cea de auditor, dintre muzica de concert (I) și cea aspirînd la o ecologie sonoră, care să neutralizeze zgomotele nocive ale orașului, în fine, dintre muzica-obiect-de-artă, personal și muzica înțeleasă ca obiect-sonor-pur-și-simplu însuflețit de un grup de oameni. Dar, dincoace de cazurile-limită, care transcend în mod programatic *noțiunea de artă, a. muzical este cultivat* pe scară largă la ora actuală, ca un corespondent al gîndirii care discerne mai multe trepte de *situare a realității în spațiul rațiunii, prin forme* răspunzînd muzical gîndirii probabilistice și legilor operaționale ale logicii polivalente.

Bibliogr.: Boulez, P., *Relevés d'apprenti*, Paris, 1966; Cage, J., *Silence*, Middletown (Conn.), 1961; Dibelius, U., *Moderne Musik 1945–1965*, München, 1966; Nyman, M., *Experimental Music*, London, 1974; Stockhausen, K., *Texte*, Band 1–3, Köln, 1963–66.

alerult v. ler (2).

aliquote (< lat. *aliquot* „cîte, unele, cîteva") 1. *Sunete* a. (< germ. *Aliquottöne*), sunete armonice*: flajeolete (1) la instr. cu coarde; sunete obținute prin suflu suplimentar la instr. cu emisie naturală* (corni, trp. etc.). 2. Coarde* simpatice*. 3. Registre (II, 1, 2) de orgă* ce redau armonicele superioare ale unui sunet fundamental (v. mixtură (1); *plein-jeu*). (G.F.)

aliterație (< lat. *ad*, „la" și *littera* „literă"), repetarea unei litere (sau grup de litere) în cuvinte succesive. Deși uneori involuntară și cacofonică, a. constituie un mijloc poetic cu resurse multiple: imitative („Prin vulturi, vîntul viu vuia" — Coșbuc), sugestive, cu efect psihologic („*Bată-te pustia, lut / Mult ești negru și urît*" — popular), burlești (așa-numitele „încurcături de limbă"). În poezia scandinavă și germ. din ev. med., în lipsa rimei, a. constituia împreună cu asonanța* principiul de bază ale versificației (A. M.)

alla breve, termen apărut în muzica italiană a Renașterii*, indicînd tempo-ul (2) în care unitatea timpului era nota *brevis* (v. breve (2)) pentru majoritatea compozițiilor *a cappella* (2) (de unde și corespondența termenilor). În *epoca barocă*, apare ca titlu al unor compoziții, indicînd executantului o mișcare rapidă în stilul sonatelor* „da chiessa". În aceeași epocă noțiunea de timp, conținută nu numai în valoarea* de doime* și exprimată deja prin semnul măsurii, ₵, se asociază și indicației de tempo a. (ex. *corul nr. 23 din Messias de Händel*). În practica muzicală de astăzi, a. indică numai

interpretarea în măsura de $\frac{2}{2}$ în loc de $\frac{4}{4}$, măsură ce se notează prin litera C tăiată de o bară verticală : ₵. (M. M.)

allargando (cuv. it., „lărgind, întîrziind"), indicație de tempo (2) prin care se cere rărirea treptată a mișcării, utilizată în cazurile în care (spre deosebire de *ritardando** și *rallentando**) se cere și creșterea intensității ; abrev. *allarg*. *Sin.* : *largando*.

alla riversa (loc. it. „în inversare") v. recurență.

allegretto (cuv. it., diminutivul lui *allegro**), indicație de tempo (2) ce desemnează o mișcare mai puțin vioaie decît *allegro*, mai mult grațioasă (proprie, de ex. menuetului*). A. este uneori mai aproape de *allegro* (de ex. *Sonata op. 14 nr. 1* de Beethoven) iar alteori mai aproape de *andante* (de ex. *Simfonia a VII-a* de Beethoven). Abrev. : *all^tto*.

allegro (cuv. it., „vesel, voios") **1.** (în sens originar) Indicație de expresie, care a devenit indicație de tempo (2) și care desemnează o mișcare repede. Deseori, pentru precizie, a. este însoțit de un termen de expresie (ex. a. *giocoso**, a. *ma non troppo**, a. *assai**, a. *con brio** etc.). Abrev. : *All^o*. **2.** Substantiv ce denumește acea parte a unei sonate*, simfonii*, concert (2) etc., de obicei întîia, scrisă în formă de sonată și care poartă în majoritatea cazurilor această indicație de tempo.

misa pentru întregul an de către Papa Grigore I (590–604). Vocalizele (1) din a. au contribuit direct la nașterea secvențelor (I,1). ■ În liturghia ort., a. este legată de evanghelie, de heruvic* și de alte momente fiind prezentă și la panahidă (1) ; este încă mai melismatică decît aceea a missei. ■ În serviciul religios protestant, a. are diverse funcțiuni. Luther a ordonat-o în *formula missae* și urmează astfel unui coral * ; dotată cu noi melodii, a. atrage cu timpul interesul compozitorilor (ex. celebru, A. din oratoriul *Messias* de Händel). (G. F).

allemandă (< fr. *danse allemande*, „dans german", germ. *Allemande*), dans * lent în 4/4, de origine germană, cu structură ternară (2) simplă. Începe de obicei cu o anacruză (2) (neobligatorie în a. folc., primitivă, ce avea o ritmică simplă și accente periodice riguroase). A. devine, în sec. 18, prima piesă din suita* fr. ; mai tîrziu este precedată de o uvertură * sau de un preludiu (2). Prin stilizare, a. și-a pierdut complet caracterul de dans, iar prin transformarea suitei (prima jumătate a sec. 18), a. a dat naștere *allegro*-ului (2) inițial al sonatei*. ■ O a. în 3/4, într-un tempo viol, există și azi în Elveția : fără legătură cu vechea a., este mai apropiată de valsul * repede (Haydn, *Trio în mi major* ; Beethoven, *Alla tedesca* din *Cvartetul op. 131*).



Allemandă

alleluia (aliluia) (< ebr. *Hillel yah* ! „Lăudați pe Iehova"), cîntec de laudă, aclamație*, în practica muzicală sinagogală, ca refren* al unui psalm*. Încă din sec. 4 apare și la Roma unde, ca și în țara de origine, avea un caracter bogat melismatic*, ceea ce presupunea cîntarea sa de către cîntăreți profesioniști, într-o manieră responsorială*. A. a fost preluată de către toate liturghiile* creștine, păstrîndu-și în general caracterul responsorial și melismatic. ■ În misă* există două tipuri de a. : a. *antifonică* *, în general silabică, servind de text final al unui antifon (II) ; a. *responsorială*, ce se cîntă după gradual*. Forma mai dezvoltată a acesteia din urmă, de factură simetrică, are schema : *A*, intonație (I, 3) + *jubilus* – *B*, verset (*versus**) – *A*, repriza a. A fost introdusă în

Bibliogr. : Mohr, E., *Die Allemande in der deutschen Klaviersuite*, Zürich, 1932 ; Machabey, A., art. A., in *Larousse de la musique*, Paris, 1957 ; Riemann, H., *Reigen und Tänze aus Kaiser Mathias' Zeit*, Leipzig, 1900.

al loco (loc. it. „la loc"), indicație de revenire la normal după un pasaj avînd indicația *all' ottava* * ; sin. *loco* (1).

all' ongarese (loc. it., „în fel unguresc"), indicație de stil prin care se cere, în piese conținînd aluzii la muzica populară ungurească, o interpretare caracteristică acestei muzici. (Ex. : *Rondo all' Ongarese* din *Trio nr. 1 în sol major* de Haydn) ; sin. : *all' ongeresese*, *all' ungherese*.

all'ottava (loc. it., „la octavă"), indicație menită să evite folosirea liniilor suplimentare. Pusă deasupra portativului*, ea cere executarea notelor

la octava* superioară (*a.o. alta*), iar dedesubt, la octava inferioară (*a.o. bassa*). De obicei, grupul de note afectat de această indicație este marcat printr-o linie punctată. Expr. *coll'ottava* cere dublarea fragmentului muzical respectiv cu octava superioară sau inferioară. Abrev.: 8^{va} și 8^{va} *bassa*. V. *abreviații*.

all'ungherese (loc. it.) v. **all'ongarese.**

Almglocke (cuv. germ.) v. **talangă.**

Alphorn (cuv. germ. „cornul Alpilor"), instrument de suflat, confecționat din lemn sau din coajă de lemn. Este specific locuitorilor din Alpii modului*. A. dă naștere așa-numitor moduri cromatice*, dar poate fi și pasageră, caz în care treptele* modului sînt mobile (cînd cromatice, cînd diatonice). Așa-numitul „cromatism de alunecare" ia naștere din **a.** cromatică a treptelor alăturate. **3.** În armonie (**III, 1**), **a.** modifică cromatic notele constitutive ale unui acord* (de obicei se consideră **a.** reale numai fundamentala* și cvinta acordului) (ex.). **A.**, ca element de grafie, trebuie înțeleasă în respectivul context armonic, căci, prin modificarea elementelor acordului, structura armonică se



Sunetele obținute la Alphorn

elvețieni de unde își trage și numele. Conrad Gessner îl menționează în cartea sa din 1555 cu numele „lituum alpinum" (v. *lituus*) precizîndu-i și *dimensiunea de 11 picioare* (**2**) (aprox. 3,50 m). Forma instr. poate fi diferită: drept, de format conic în partea inferioară: drept, conic cu partea inferioară încovoiată; încolăcit, tinzînd spre forma trompetei *. Se înrudește cu buciumul * sau tulnicul românesc. Posibilitățile sale sonore se mărginesc la armonicele * *naturale ale fundamentalei pe baza* căreia a fost acordat (**1**) la confecționare (ex.). (L. B.)

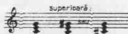
a(l) *primo tempo* (loc. it., „la primul tempo"), indicație de revenire la mișcarea inițială după una sau mai multe modificări de tempo (**2**); abrev. *I°t.* sau *t. I°*.

al rovescio (*loc. it. „în răsturnare, pe dos"*) v. **recurență.**

al segno (loc. it. [al séño], „la semn"), indicație prin care se cere un salt în partitură* și trecerea directă la locul unde se află semnul (𝄋)

a(l) tempo (loc. it., „la tempo"), indicație de revenire la mișcarea inițială în urma unei mo*dificări provizorii de tempo* (**2**) *printr-o altă* indicație de grăbire sau rărire. Abbrev. *a.t.*

alterație (alterare), modificare, de obicei temporară, a unei stări „date": **1.** În ritmica







Alterație (3)

notației (**III**) mensurale, prin **a.** se dubla valoarea (**1, 3**) notei (v. prolatio (**2**)). **2.** În formulările melodice de tip monodic*, **a.** modifică starea diatonică*, prin apariția unor trepte* urcate sau coborîte față de scara obișnuită a

complică pînă la echivoc și iau naștere situații de enarmonie (**2**), ce contribuie la realizarea unor modulații * îndepărtate. *Semne de* **a.**, semne *așezate pe portativ *, înaintea notei*, care își* modifică înălțimea cu un semiton * cromatic. Aceste semne, ce sînt diezul * (și dublu-diezul), bemolul * (și dublu-bemolul), apar pe parcursul discursului și au un efect limitat în cadrul aceleiași măsuri *, a aceleiași octave * și a aceleiași voci (**2**) (schimbarea unuia dintre aceste *elemente implică rescrierea semnului). Becarul** are nu numai menirea de a anula diezul sau bemolul ci și de a realiza o **a.**, de ex.: un *si bemol* constitutiv (într-un mod* mixolidic pe *do*), modificat printr-un becar, reprezintă o cromatizare superioară; în basul cifrat *, în locul becarului se menționa în asemenea situații *un diez. (G. F.)*

Altgeige (cuv. germ.) v. **violă.**

Althorn (cuv. germ. „corn alto") v. **fligorn (2).**

alti naturali (cuv. it. „altiști naturali") v. **falsetist.**

alto (cuv. it., < lat. *altus*, „înnalt") **1.** Voce (**1**) feminină gravă, avînd întinderea $sol^3 - mi^5$ *plasată în corul* mixt între sopran* (**1**) *și tenor* (**1**). ■ În repertoriul de operă *, vocii de **a.** îi corespunde vocea de mezzosoprană * și de contralto *. **2.** Termen asociat cu diverse instr. (ca sax., saxhornul * ș.a.) și care desemnează instr. care au întinderea corespunzătoare registrului mediu (*do*^{3} — *sol*^{5} aprox.). **3.** Denumirea fr. a violei *. **4.** *Cheie de* **a.**, denumire a cheii * de *do** de pe linia a treia a portativului *. **5.**

Vocea (2) a doua, după sopran (3), în structura multivocală* (armonică, polif.) actuală; în polif. primitivă, **a.** a fost — conform etimologiei — o voce înaltă, situată deasupra *tenorului* (2).

altus (cuv. lat., „înnalt") v. **alto; contralto; voce (2).**

al-ûd (alût; el-aûd) (cuv. arab), instrument cu coarde ciupite răspîndit în Orientul mijlociu și în Africa de nord. Corpul instr., foarte bombat, are pe față perforații dispuse în formă de rozetă. Capul instr., pe care sînt dispuse cuiele, este mult înclinat în afară, formînd cu *gîtul un unghi de aproape 90°. Instr. clasic* avea patru coarde duble acordate (1) în cvarte*, iar cel modern 5—7 coarde. Coardele se pun în vibrație prin ciupirea cu un plectru *. **A.** este principalul instr. al muzicii arabe clasice. Unul dintre virtuozii contemporani ai **a.** este irakianul Munir Bashir. Venit prin Spania în Europa, **a.** stă la originea lautei * occid. medievale. (G. F.)

alunelul 1. Joc popular românesc cu diferite variante și denumiri (**a.** *de mînă*, **a.** *îngenuncheat*, **a.** *plimbat*, **a.** *înfundat*, **a.** *bătut*, **a.** *ca la Dolj* etc.), răspîndit în Oltenia. Este un joc de bărbați sau mixt, în linie, cu brațele încrucișate la spate sau în față. **A.** mai poate fi întîlnit și în formație de cerc, cu brațele îndoite prinse în lanț. Are ritm binar * și o mișcare vioaie, cu pași bătuți *și încrucișați*. **2.** *Varianta de brîu * (brîu nou)*, popularizat în toate regiunile prin școală. (C. C.)

amabile (cuv. it., „amabil, plăcut, grațios"), indicație de expresie prin care se cere o frazare grațioasă, fără rigoare. Deseori însoțește o indicație de tempo (2) (ex.: *andantino* **a.**).

amator, persoană pasionată de activitatea muzicală fără a profesa una din ramurile artei muzicale. **A.** de muzică se recrutează frecvent din rîndul melomanilor care, dorind să se apropie mai mult de domeniul preferat, își consacră o parte din timpul liber exercitării unor îndeletniciri artistico-muzicale. Principala îndeletnicire la care participă **a.** este aceea a interpretării * muzicale, cu deosebire în domeniul vocal, unde **a.** devin membri unor coruri ce ajung adesea la performanțe profesionale. În viața *muzicală românească unele formații*, cum au fost Societățile corale „Carmen" și „Cîntarea României" au avut în componența lor **a.** Astăzi, *mișcarea muzicală de* **a.** urmărește în mod organizat, în vederea educației estetice complexe atît a celor ce practică muzica în calitate de **a.** cît și a maselor de ascultători, dezvoltarea tuturor ramurilor interpretării muzicale. (I. R.)

ambiofonie v. **acustica sălilor.**

ambitus (cuv. lat. „circuit, înconjur") **1.** Întindere a unei melodii *, voci (1) sau instrument * de la sunetul cel mai grav pînă la sunetul cel mai acut. Sin.: *diapazon* (4); *întindere*. V. *registru*. **2.** Referitor la modurile (1, 3) medievale, **a.** indică starea autentică sau plagală a unui mod.

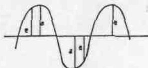
Amboss *(cuv. germ.)* v. ***nicovală.***

ambușură, (< fr. *embouchure*, fig. „gură"), porțiune a buzelor, pe care se aplică extremitatea (muștiucul *) unui instrument de suflat; ea poate fi mai mare sau mai mică, în funcție de dimensiunea muștiucului (la corn, trp., trb. sau tubă). Termenul de **a.** *interioară* se referă la instr. de suflat cu ancie * (ob, cl., fag. sau sax.) deoarece, în acest caz, buzele sînt îndoite spre interiorul cavității bucale. La formarea **a.** participă toți mușchii orbiculari și de ea depinde, în bună parte, calitatea sunetului. Termen greșit: *ambujură*. (A. P.)

amfibrah (< gr. ἀμφί *amfi* „de ambele părți" și βραχύς *brahüs* „scurt"), picior (1) metric format dintr-o silabă lungă încadrată de două scurte. E inversul amfimahrului *. Ex. ∪ — ∪. Sin. *brahichoreu* (A. M.)

amfimahru (< gr. ἀμφί *amfi*, „de ambele părți" și μακρός *makros*, „mare", „lung"), picior (1) metric alcătuit dintr-o silabă scurtă între două lungi. E inversul amfibrahului *. Ex. — ∪ —. Sin. *cretic*. (A. M.)

amplitudine (de vibrație) (< fr. *amplitude*, din lat. *amplitudo* „întindere") (acustică), distanța maximă cu care este deviată o particulă a unui corp în vibrație * din poziția ei de echilibru, sau elongația maximă (v. fig.). Este jumătate din înălțimea unei unde * considerată între punctul ei cel mai înalt și cel mai jos consecutiv. Unei **a.** mari de vibrație îi corespunde o intensitate * puternică a sunetului * și invers. Efectul **a.** de oscilație a unui corp sonor este mărit atunci cînd acesta din urmă este cuplat cu o cutie de rezonanță * (ex.: *corzile vl.* + *corpul ei*).



a - amplitudinea de vibrație (elongația maximă)

c - elongația

Bibliogr.: Bianu, V. V., *Vioara*, Buc., 1958; Cismaru, Al., *Acustica* (în „Fizica generală", vol. II, Buc., 1960); Bădărău Eug. și Grumăzescu M., *Bazele acusticii moderne*, Buc., 1961; STAS 1957/1—74, *Acustica. Terminologie. Acustica fizică.* (D. U.)

amuzie (< gr. ἀμουσία din α privativ şi μοῦσα „muză, artă, muzică"), tulburare a facultăţilor muzicale. A. poate fi motrice (imposibilitatea de a cînta), în care caz percepţia rămîne intactă, fiind afectată memoria muzicală sau poate fi senzorială (imposibilitatea de a distinge sunetele muzicale şi de a recunoaşte o melodie). A. se asociază în general cu tulburări globale ale funcţiunilor auditive sau cu afazia (pierderea *înţelegerii şi a folosinţei diferitelor simboluri* de comunicare, vorbite sau scrise, deşi organele de emisie şi de recepţie pot fi intacte şi în pofida integrităţii inteligenţei).

anacruză (< gr. ἀνάκρουσις, *anacrousis*) **1.** Termen grecesc de metrică (2) antică, desemnînd o jumătate de picior (1) neaccentuată care precede prima silabă accentuată. **2.** Intrat în terminologia muzicală, termenul desemnează o introducere formată dintr-un sunet sau un mic grup de sunete, precedînd primul timp (1,2) tare al unei măsuri *. Într-un nucleu ritmic, a. constituie pregătirea accentului (III, 1) principal. Deşi a. — care, din punct de vedere arm., este în general o întîrziere * — se plasează pe un timp slab, are totuşi un accent iniţial. A. *scurtă* este socotită ca o completare a primei măsuri; a. *lungă* este socotită ca o măsură incompletă, *în anumite stiluri completarea ei* constituind-o ultima măsură. Echiv. germ.: *Auftakt* (1).

anagnost v. **psalt.**

analiză, demers muzicolog care vizează studierea şi determinarea componentelor structurale — disociate în prealabil — ale unui text (lucrări), informînd eventual şi asupra tehnicii generale a elaborării lucrării. A. poate fi înţeleasă fie ca metodă de investigare fie ca specialitate muzicologică de-sine-stătătoare, după cum ca se subordonează anumitor discipline (ca de ex. teoria * superioară a muzicii, folcloristica, etnomuzicologia*) ale căror teze este chemată să le demonstreze sau îşi are propriul obiect, propria finalitate şi propria metodologie. În măsura în care se menţine la nivelul simplei

SCHERZO
Allegro
(Beethoven, Sonata în la major pentru pian, op. 2 nr 2)

(J. S. Bach, Fuga nr. 12 la 3 voci, Clavecinul bine temperat, Caietul I.)

Anacruză (2)

descrieri morfologice, **a.** interferează modalitățile didactice de abordare a tehnicii de compoziție (1—2). Însăși nașterea ca noțiune și afirmarea ca modalitate de studiu ale **a.** s-au petrecut în cadre scolastice, anume în acelea ale unui tratat din sec. 17 (Burmeister, *Musica poetica*, 1606—v. afectelor, teoria; (figură (2)), pentru ca în sec. următor (la J. Mattheson, de pildă) **a.** să devină o componentă a așa-numitei *Kompositionslehre* („învățătura compoziției muzicale"), domeniu de care, în parte, va continua să fie legată și în decursul evoluției ei ulterioare. (Limitele **a.** muzicale ca gen s-au datorat însă, multă vreme, tocmai nedepășirii nivelului didactic în **a.** practicate în afara școlii). Statutul **a.** se diferențiază începînd din sec. 19: ea apare integrată în monografii și tratate de istoria muzicii (la Ph. Spitta, F. J. Fétis, A. W. Ambros ș.a.), comportînd în această calitate caracterul circumscris al unei „specialități în specialitate"; continuă, de asemenea, să slujească pedagogia compoziției (V. d'Indy); se emancipează, în fine, se constituie și se consolidează ca disciplină de-sine-stătătoare, pe de o parte în limitele **a.** de tip hermeneutic inițiată de H. Kretschmar (urmat direct de A. Schering) — **a.** care urmărește modul în care „poetica" muzicală se incorporează în și se traduce prin structură, moment cu moment al desfășurării operei, începînd cu elementul tematic și continuînd cu peripețiile transformării lui pe tot parcursul compoziției — iar pe de altă parte în strîns contact cu domeniile teoriei *, esteticii *, psihologiei * muzicii; o seamă de concepte cum sînt funcție * și funcționalitate muzicală, „reprezentare sonoră" (*Tonvorstellung*), formă *, ritm *, armonie *, stil *, „dinamică interioară" (*Innerdynamik*) etc., așa cum se conturează ele, în primele decenii ale sec. 20, la teoreticieni ca H. Riemann, G. Adler, E. Kurth, H. Mersmann ș.a., hotărăsc (la aceiași) și sensurile **a.** muzicale, asigurînd acesteia o solidă bază sistematică și metodologică și ferind-o implicit de descriptivismul și riscul șablonizării ce vor deveni inerente, cu timpul, **a.** de tip kretschmarian (mai ales în formele ei „popularizate" prin ghidurile de concert, programele de sală etc.). Autonomia **a.** și corelația ei cu marile sinteze teoretice, departe de a se exclude una pe cealaltă, constituie, în toate cazurile citate mai sus ca și în altele, aspectele complementare ale unui proces de maturizare a demersului analitic, al cărui țel ultim devine acum unul supramorfologic: fie „logica muzicală" (Riemann), fie stilul * (Adler), fie dialectica formei * muzicale (Asafiev), fie fluxul de „energie", „dinamica interioară" (Kurth, în parte Mersmann) (v. energetism), ca principii ce definesc, dintr-o perspectivă fenomenologică (v. fenomenologie), specificitatea, esența, ce-ul ireductibil nu numai al operei ci și al gîndirii muzicale însăși. (De notat că în sistemul **a.** riemanniene pot fi deslușite anticipări ale **a.** muzicale structuraliste, „logica muzicală" fiind pe de o parte logica unor *relații* ce se stabilesc în cadrul fiecărui parametru * — melodică, armonică, ritmică etc. — al structurii *, logica funcțiilor motivului * pe plan orizontal și vertical etc. iar pe de altă parte cea care face posibilă comunicarea dintre creator și auditor). Sarcina de „a ține pasul" cu noua problematică de creație și mai ales cu diversificarea caleidoscopică a acesteia proprii muzicii sec. 20, revine **a.** mai ales în perioada postbelică. Cea mai fermă angajare a **a.** în această direcție se produce în lucrările teoretice ale unor compozitori marcanți ai sec. (Schönberg, Hindemith, Messiaen ș.a.), preocupați să-și definească, explice, fundamenteze propria concepție și tehnică de creație, propriul „sistem" de gîndire muzicală. În situația în care scopul **a.** continuă să fie unul fenomenologic, de dezvăluire a *identității* — fie ea și de ordin formal — a operei, devine evident că metodele prestabilite de **a.** sînt incompatibile cu extrema varietate a fenomenelor de creație, că „o metodă unică sau preferențială de **a.** nu poate exista" (R. Stephan), că deci condiția eficacității **a.** este adaptarea metodei ei la specificul muzicii, la obiectul analizat. Legat de această cerință apare, în multe cazuri, și aceea a concentrării studiului analitic asupra unui număr restrîns de trăsături structurale, asupra aspectelor formale celor mai caracteristice pentru compoziția sau domeniul de creație supuse investigării: **a.** putînd și trebuind să fie (după H. Eggebrecht) și o „interpretare" (teoretică, n.n.) a muzicii căreia i se aplică, relevanța ei nu se măsoară în funcție de epuizarea, pe parcursul studiului, a categoriilor morfologice ale muzicii ci în funcție de capacitatea analistului de a discerne fie principiul unic fie grupul de principii care individualizează structural (și nu numai) lucrarea analizată (procedura este ilustrată exemplar de P. Boulez care relevă în *Sacre du printemps* de Stravinski ritmul ca factor ce ordonează și polarizează toate celelalte dimensiuni ale muzicii). Direcția structuralistă urmată în **a.** muzicală începînd mai ales din deceniul 7, s-a constituit prin transferarea în acest domeniu (cu adaptările necesare) a unor mecanisme de **a.** — dar mai întîi a unei viziuni asupra *obiectului*, a criteriilor de abordare a acestuia, a conceptelor etc. — proprii lingvisticii structurale și semioticii. **A.** muzicală structuralistă dezvoltă la extrem tehnicile disociative aplicate structurii — tehnici caracteristice dealtfel, prin definiție, **a.** muzicale în general — dar așează și consideră realitatea structurală a operei într-un sistem de referințe teoretice, în categorii și legi de organizare, în ultimă instanță într-un ansamblu de convenții, esențialmente diferite de cele clasice. Țelul primordial al **a.** muzicale structuraliste — care

operează în spiritul „regimului de rigoare și de obiectivitate științifică" (art. *structuralism*, în *Dicționar de filozofie*, Buc., 1978) instaurat în general de structuralism — este determinarea exactă și exhaustivă (o exhaustivitate, în mod ideal, statistică) a gramaticii textului muzical sau a anumitor laturi formale ale operei, obiectul analizat fiind văzut de fiecare dată ca un „sistem" de relații între elementele sale componente. Matematizarea demonstrației — în consens cu tendințele de acest fel manifestate în științele contemporane — slujește țelul amintit mai sus în sensul că ea furnizează a. instrumentele necesare tocmai acelei elucidări *precise* și *integrale* a problemelor (inclusiv mijloace de cuantificare și clasificare a datelor, a rezultatelor parțiale ale a. etc.); descifrarea principiilor formative ale unui text presupune astfel, de pildă, examinarea tuturor corelațiilor ce se stabilesc la nivelul anumitor parametri, conform unor „seturi" de criterii fixate în prealabil, ordonarea în „grile" a rezultatelor parțiale ale a. etc., — operațiuni în funcție de care se deduc, în final, concluziile. Validitatea demersului analitic structuralist se vădește nu atît în granițele propriu-zise ale a. muzicale (în a. „gramaticală" a operelor) — domeniu în care rezultatele nu diferă substanțial de „echivalentele" lor din a. tradițională — cît mai ales în domeniul, mai nou abordat, al determinărilor muzicii ca limbaj și ca proces de comunicare. ■ În muzicologia românească a. apare relativ tîrziu (sec. 20), mai întîi ca instrument de cercetare în serviciul unor discipline ca istoriografia (G. Breazul), folcloristica (C. Brăiloiu) sau bizantinologia (I. D. Petrescu), în etapa interbelică a dezvoltării acestora. Constituirea a. ca gen muzicologic autonom (prin aplecarea ei exclusivă și univocă asupra compoziției) se produce în deceniile postbelice, în contextul general al maturizării muzicologiei și din necesitatea lichidării unor „datorii" ale acesteia față de activitatea de creație. Se poate spune că într-o durată istorică minimă, a. muzicală românească a atins, grație dezvoltării numerice, diversificării tipologice, varietății obiectivelor (problematicii) abordate, bunei înzestrări tehnice și teoretice, principalele etape de evoluție pe plan mondial a acestei specialități, distingîndu-se, nu o dată, și prin contribuții originale. În funcție de obiectul și finalitatea ei, a. comportă, în muzicologia românească, o subgrupare în trei mari categorii, cuprinzînd: *a)* a. raportate la produsul componistic individual (fie la partituri izolate, fie la o latură a limbajului unui compozitor), *b)* a. care instrumentează cercetarea unui domeniu special de creație, a. unui stil, a unei epoci etc. și care obligă la o viziune generalizatoare și la unele sinteze teoretice (de ex., a. consacrate cvartetelor de Beethoven — T. Ciortea, — melodicii palestriniene — L. Comes, — polif. vocale a Renașterii — M. Eisikovits, — formelor muzicale ale barocului la J. S. Bach — S. Toduță, stilisticii contemporane — V. Herman), *c)* lucrări în care analizarea materialului componistic nu mai slujește explicării unor mecanisme de creație ci elucidării unor probleme sau concepte teoretice (limbajul armonic — W. Berger, A. Rațiu, — conceptul modal — W. Berger, G. Firca, A. Vieru, D. Bughici, — sau cel ritmic — C. Țăranu, — eterofonia*, categoriile de sintaxă muzicală — Șt. Niculescu — etc.). Cu excepția situațiilor în care modalitatea de a. se condiționează de o viziune teoretică generală (este mai ales cazul a. din categoria *c* precum și, mai nou, a celor de tip structuralist), metodele analitice sînt în general fie *evolutive* (descinzînd din metodologia a. kretschmariene) fie *cumulative* (constînd în studiul pe componente, pe dimensiuni structurale a muzicii, în opoziție cu uzanța evolutivă a urmăririi „pas cu pas" a partiturii) fie, în sfîrșit (și aceasta mai cu seamă în compozițiile non-tradiționale, începînd cu cele post-seriale), nestatornicite apriorie, ci concepute în funcție de însăși „materia" analizată. Despre eficacitatea oricăreia dintre modalitățile menționate — dar înainte de toate, a celei evolutive — se poate vorbi, firește, numai în măsura în care ea conduce la concluzii cu caracter de sinteză. Unul dintre domeniile de cercetare care au prilejuit manifestarea din plin a capacităților sintetizatoare în studiul analitic, și astfel, accesul real al analiștilor la esența structurală a muzicii a fost cel al exegezei enesciene: surprinderea într-o serie de a. a procesualităților ciclice*, variaționale*, eterofonice, a specificului modal* etc. din muzica lui Enescu constituie mărturiile unui atare rezultat.

Bibliogr.: Riemann, H., *Musikalische Syntaxis*, Leipzig, 1877; același, *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten*, Berlin, 1917; Kretschmar, H., *Führer durch den Konzert-Saal*, 3 vol., Leipzig, 1888—1890; același, *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, Leipzig, 1903; Kurth, E., *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Berna, 1917; Mersmann, H., *Angewandte Musikästhetik*, Berlin, 1926; Boulez, P., *Stravinski demeure*, în *Musique russe*, *I*, Paris, 1953; Nettl, B., *Some Linguistic Approaches to Musical Analysis*, în *Journal of the International Folk Music Council*, 10, 1958; Goldschmidt, H., *Zur Methodologie der musikalischen Analyse*, în: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Berlin, 1961; Beck, H., *Zur musikalischen Analyse*, Kassel, 1962; același, *Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart*, Wilhelmshaven, 1974; Chailley, J., *Traité historique d'analyse musicale*, Paris, 1964; Dahlhaus, C., *Über das Analysierung neuer Musik. Zu Schönbergs Klavierstücken op. 11 und op. 33 a...*, în: *Vorträge der 6. Bundesschulmusikwoche*, Bonn, 1965; *Neue Wege der musikalischen Analyse...*, în: *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*, nr. 6, Berlin 1967; Mazel, L., și Țukkerman, V., *Analiz muzîkalnovo proizvedenia*, Moscova, 1967; Nelson, C. B., *Programmed Analysis of Musical Works: An experimental Evaluation*, în: *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 16, 1968; Motte, D. de la, *Musikalische Analyse, mit kritischen Anmerkungen von C. Dahlhaus*, Kassel, 1968; Toduță S., *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*, 3 vol., Buc., 1969, 1973, 1978; Voicana, M., Zottoviceanu, Elena, Firca, Clemansa, *Mutații conceptuale în muzicologia românească contemporană*, în: *Studii și cercetări de istoria artei*, seria teatru, muzică, cine-

matografie, tom 18, nr. 1, Buc., 1971; Ruwet, N., *Méthodes d'analyse en musicologie*, în: *Langage, musique et poésie*, Paris, 1972; Niculescu, Șt., *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia*, în: *Studii de muzicologie*, vol. VIII, Buc., 1972; același, *La syntaxe en musique*, în: *Revue roumaine d'histoire de l'art*, série théâtre, musique, cinéma, tom XIV, 1977; Firca, Clemansa Liliana, *Realizări și deziderate în analiza muzicală românească contemporană*, în: *Muzica*, nr. 8, Buc., 1973; Firca, G., *Musiktheorie und kompositorisches Denken heute*, în: *Actes du VIIe Congrès international d'esthétique, Bucarest 28 août – 2 septembre*, Buc., 1977; Rădulescu, Speranța, *Metodologia analizei textului muzical din perspectivă contemporană*. (Cl.L.F.)

anapest (< gr. ἀνά *ana*, „repetat" și παίειν *paien*, „a lovi"), picior **(1)** metric compus din două silabe scurte și una lungă. Este inversul dactilului*, de unde și denumirea de *antidactil*. Ex. ∪ ∪ —. (A. M.)

anastasimatar (BIZ.) (< gr. ἀνάστασις *anastasis*, „înviere"), colecție de cîntări conținînd slujba învierii de la vecernie* și utrenie* pe cele opt ehuri*. Primul **a.**, în lb. gr., a fost tipărit la București în 1820 de către Petre Efesiul (ΝΕΟΝ ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΤΑΡΙΟΝ), iar în lb. rom., de către Macarie Ieromonahul, la Viena în 1823. Sin.: *anastasimatar melos*. (S. B. B.)

anavatmi (< gr. ἀναβαθμός *anavatmos* „ridicat, treaptă"), termen liturgic ortodox: **1.** Grupul de psalmi (CXIX–CXXXIII) care alcătuiesc *catisma* a 28-a, numiți în breviarul* roman *psalmi graduales* (v. gradual), în slavonă *stepenna*, iar în românește *cîntarea treptelor*; **2.** Cele 25 de antifoane **(I, 1)** ale ehurilor*, care reprezintă în mare măsură versete din *cîntarea treptelor*, și care se cîntă la utrenia* de duminică între ipacoi și prochimen.

Bibliogr.: Cabrol, Dom F. & Leclercq, Dom H., *Dictionnaire d'arch. Chrétienne et la liturgie, tom. I, vol. 2, 1862. (G. G.)*

ancie (< it. *ancie*; fr. *anche*; germ. *Zunge*; engl. *reed*), lamă din trestie sau din metal care traversată de un curent de aer, este pusă în vibrație* și produce, la rîndu-i, oscilația coloanei de aer (sunetul) la unele instrumente de suflat. Există **a.** *batante*, de dimensiuni mai mari decît deschiderea ce permite trecerea suflului, transmițînd numai o parte din vibrație (ex. la regal*) și **a.** *libere*, care, oscilînd pe toată suprafața, transmit întreaga vibrație (ex. la armoniu*, muzicuță*, acordeon*). Sunetul *fix* al **a.** metalice depinde de felul (densitatea) metalului din care sînt construite, de lungimea și grosimea lamei; sunetul **a.** din trestie *variază* în funcție de presiunea buzelor executantului, fiind modificat în continuare și de lungirile și scurtările coloanei de aer (acționarea orificiilor și clapelor instr.). Se disting, în cadrul **a.** din trestie: **a.** *simple* (**a.** batante, dintr-o singură lamă, ca la cl. și sax.) și **a.** *duble* (din două lame, ca la ob., c. engl., fag.). Celor din urmă le pot fi asimilate și buzele executantului, a căror vibrație se produce în interiorul muștiucului* (v. și ambușură). Registrele **(II, 1)** de **a.** la orgă* sînt registrele a căror coloană de aer este întreruptă periodic de vibrația unor **a.** batante sau libere. Majoritatea acestor registre sînt desemnate prin numele unor instr. de suflat: Sordun*, Rackett*, trb., trp., fag. (G. F.)

andamento (cuv. it. „mers, direcție") **1.** Subiect * amplu de fugă *, împărțit în două secțiuni distincte printr-o cezură * (J. S. Bach, *Fuga în la minor*, B. W. V. -543 și *Fuga cromatică în re minor*, B. W. V. -903; Händel, *Fuga* din *Bels Bazzar*; *Begin with pray'r, and end with praise*). Termenul **a.** este folosit pentru a deosebi acest tip de subiect de *sogetto*, prin care se înțelegea, în sec. 18, o temă * arhaică provenind stilistic din ricercar *. **2.** Teoreticienii germ. folosesc termenul **a.** ca sin. pentru interludiu **(3)** de fugă. **3.** Episod în maniera de trio **(II,1)** a uverturilor * fr.; este la originea temei a doua din *allegro*-ul de sonată *.

andante (cuv. it. „mergînd, care curge"). **1.** Indicație de tempo **(2)** ce desemnează o mișcare lentă dar curgătoare. De-a lungul timpului, semnificația acestui termen a suferit o evoluție spre lent. Abrev.: *And.* **2.** Ca substantiv, denumește *acea parte dintr-o sonată *, simfonie **, concert **(2)** etc. ce se cîntă în acest tempo.

andantino (cuv. it., diminutivul lui *andante**), indicație de tempo **(2)** ce desemnează o mișcare mai repede decît *andante*. Abrev.: *And*^{ino}

angelica v. **arciliuto.**

anglaise (cuv. fr., [ăngléz] „/dans/ englez"), vechiul nume dat în Europa continentală unui dans* englez de origine folclorică, în 2/4, 3/4 sau 3/8, într-un tempo **(2)** vioi, cu structură bipartită. **A.** este numită uneori în Germania *Française*. Au mai fost denumite **a.** și alte cîteva dansuri, tot de origine engl.: *Ballads*, contradansul*, ambele în măsură binară *, *Hornpipe* **(II)**. Stilizată, **a.** a devenit una dintre mișcările suitelor * și baletelor * din sec. 18–19.

anima (și **con** ~) (cuv. și loc. it., „suflet, cu suflet, însuflețit"), indicație de expresie și de tempo **(2)** conform căreia se cere o interpretare însuflețită, plină de viață; sin.: *animato*.

animando (cuv. it. „însuflețind"), indicație de expresie și de tempo **(2)** conform căreia se cere înviorarea treptată a fragmentului muzical astfel notat.

animato v. **anima.**

ansamblu (< fr. *ensemble*) **I. 1.** Totalitatea interpreților unui teatru (dramatic sau liric). (Sin.: *trupă de operă **). **2.** Grup de muzicieni care cîntă împreună. Sin: formație * (ex. **a.** *instrumental*; **a.** *simfonic*; **a.** *vocal*). **II.** Număr* dintr-o operă la care participă mai mulți soliști, cu sau fără cor. V. *corp de balet*. (A. M.)

antecedent (< fr. *antécédent*; germ. *Vordersatz*; it. *proposta*; **I. 1.** (în sens generic) cea dintîi secțiune a unei unități a discursului melodic (frază *, perioadă **(1)** sau dublă perioadă) structurate binar * și simetric. **A.** se *articulează prin respirație (v. cezură (5)), ca-*



(J.S. Bach, *Anglaise din Suita a III-a franceză*)

Anglaise

dență (1) sau semicadență cu cea de-a doua secțiune — consecvent * — a unității în care se încadrează. 2. (în muzica clasică și romantică) Fraza inițială (4—8 măsuri) a unei perioade construite pe evadratură (8—16 măsuri). II. prima expunere tematică într-o lucrare (sau fragment de lucrare) elaborată prin tehnica contrapunctului * imitativ (canon *, fugă *, secțiune fugato * etc.) (S. R.)

anthem (cuv. engl. [ænθəm], engl. veche, *antefen* < lat. medievală *antéfena)*, gen specific bisericii anglicane, pe text în lb. engl. extras, de obicei din biblie. *A apărut odată* cu Reforma și a evoluat de la tipul pentru cor *a cappella* * apropiat motetului * *(full* a. la Christopher Tye, Tallis, Robert White, Byrd) la forme mai ample, divizate în secțiuni corale și soliștice *(verse* a. la Byrd, Thomas Tomkins, Gibbons) pentru a atinge, în sec. 17, proporțiile unei adevărate cantate * cu arii * și coruri ample, acomp. orch., introducere și interludii (2) instr. A. mai simple pot fi acompaniate numai de orgă (la John Blow, Purcell, Jeremiah Clarke iar, mai tirziu, la Händel). Genul continuă să fie cultivat și în epoca modernă (Elgar, Ireland, Ralph Vaughan Williams, Britten, Barber etc.). V. *antifon (II)*.

Bibliogr.: Foster, M. B., *Anthem and Anthem Composers*, 1901; Fellowes, E. H., *English Cathedral Music*, [3]*1943*; *The New Oxford History of Music*, vol. II, p. 114—118. (A. M.)

antibahius, picior (1) metric alcătuit din două silabe lungi și una scurtă. Este inversul lui bahius *. Ex — — ᴗ. Sin.: *palimbahius*. (A. M.)

anticipație (< fr., engl. *anticipation*; germ. *Antizipation, Vorausnahme*), sunet ce apare înaintea acordului * căruia îi aparține. În general, a. este străină de acordul împreună cu care apare simultan; valoarea ei este scurtă și



(J.S. Bach, *Anglaise, din Suita a III-a franceză*)

Anticipație

se situează pe ultima parte a unui timp (I, 2) slab. A. este *directă* cînd apare la aceeași voce (2) cu nota reală, și *indirectă* cînd apare la altă voce. A. poate fi *simplă* (avînd caracter melodic, la o singură voce) sau *multiplă* (constînd într-un acord întreg). V. *armonie; disonanță; întîrziere*.

antidactil v. anapest.

antifon (gr. ἀντίφωνος; lat. *antiphona*; it. și sp. *antifona*; fr. *antienne*; germ. *Antiphon*; engl. *antiphon* și *antiphony*) I. 1. În muzica bizantină *: scurte formule aclamative (v. aclamație) ori depreciative sau versete scoase din psalmi * care preced sau urmează un psalm*, *un grup de psalmi sau anumite cîntări*. În prezent se cunosc în practica bis. mai multe a.: a) a. *catismei*: părțile sau măririle catismelor, ale căror versuri se cîntă alternativ; b) a. *învierii*, numite și *tipica*, fiind luate din psalmii tipici (nr. 102 și 145). Se cîntă la liturghie *, duminica și la unele sărbători, după ectenia * mare; c) a. *de rînd*: psalmi 91, 92 și 94 care se cîntă

la liturghie în loc de psalmii tipici și de fericiri, cînd nu se indică să se cînte odele canonului (2); d) **a.** *sărbătorilor praznicale*: versete scoase din psalmi care ilustrează ideea sărbătorii; e) **a.** *treptelor* sau *ale ehurilor* *. Sînt în număr de 25, cîte trei pentru ehurile 1—7 și 4 pentru ehul 8. Fiecare **a.** conține cîte două versete alese din psalmii graduali (v. *anavatmi*), sau comentarii ale unor versete încheiate printr-o doxologie *. **A.** sînt atribuite, de obicei, lui Teodor Studitul, dar și lui Ion Damaschinul. Din punct de vedere muzical, toate aceste **a.** aparțin stilului * irmologic *. **2.** Răspunsurile *(Doamne, miluiește, Dă, doamne etc.)* la ecteniile zise de diacon sau preot (A. Pann). **3.** P. ext.: refren *. (G. C.). **II.** În muzica gregoriană *, melodie nu prea lungă (2—4 versete) în stil mai ales silabic, atașată psalmilor ca introducere, refren și încheiere (sau numai sub una din aceste forme). Deși legată de psalmi, **a.** poate întovărăși cîntarea altor texte liturgice, după cum există și **a.** independente. Modul de execuție al **a.** variază după locul pe care îl ocupă. Introducerea se cîntă, de obicei, solistic sau responsorial * iar refrenele și încheierea, de către cor. Paradoxal, cîntarea antifonică * este proprie psalmului și nu **a.** Chiar dacă, la origine, **a.** a fost executată antifonic, practica aceasta s-a pierdut foarte repede (încă din sec. 5) nerămînind decît numele ca s-o ateste. Abrev.: **a.** V. *psalmodie*.

Bibliogr.: Gevaert, F. A., *La mélopée antique dans le chant de l'église latine*, Gand, 1895; Gastoué, A., *Les origines du chant romain — L'Antiphonaire grégorien*, Paris, 1907; Wagner, P., *Origine et développement du chant liturgique jusqu'à la fin du Moyen Age*, Tournai, 1904; Moneta-Caglio, E., *I salmi antifonati*, in: *Bulletino Ceciliano*, 1950; Vintilescu, P. Pr., *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cîntarea bisericească*, Buc., 1974; același, *Liturghiile bizantine privite istoric în structura și rînduiala lor*, Buc., 1943; Pann, A., *Antifoane ce să cîntă la ecteniile serii, dimineții și ale sf. liturghii*, Buc., 1853. (A. M.)

antifonar (< lat. *antiphonarium*; *antiphonale*), una dintre principalele cărți de cîntări ale bisericii catolice, ce cuprinde antifoane (II), răspunsuri (lat. *responsoria*) și psalmi *, în opoziție cu gradualul (lat. *liber gradualis*). Textele cîntărilor din **a.** sînt cuprinse în breviar *. (G. F.)

antifonie (< gr. ἀντιφωνία: *antiphonia*, „intonare contrară, opusă"), cîntare sau execuție ce constă în alternarea unui solist cu un grup, ori a unor grupuri vocale sau instr. ■ Teoria antică acordă termenului **a.** accepția de alternare a două coruri precum și aceea de cînt la octavă* (în *Problemele muzicale* de Pseudo-Aristotel și în scrierile altor teoreticieni). ■ În cîntul creștin, se practică de prin sec. 4, sub influența liturghiilor * siriacă și antiohiană. Controversată, originea **a.** se găsește, după unii autori, în templul ebraic, după alții în structura poetică strofă * — antistrofă * elină (v. *greacă, muzică*). Este caracteristică, în toate liturghiile pentru dialogul dintre oficiant și cor (sau strană). ■ În liturghia ortodoxă este legată de forma antifonului (I,1), iar în cea catolică reprezintă, într-un stadiu incipient, partea de introducere, intermediară și finală în psalmi * și imnuri (1). Ca gen de cîntec cu refren a fost preluată de Ambrozie din Milan. Unele dintre cîntecele de stil antifonic au devenit parte alcătuitoare a antifonarului *. ■ După Conciliul din Trento (1545—1563), **a.** a pătruns în muzica polifonică *, cunoscînd o dezvoltare independentă de muzica psalmilor. Școala venețiană *, pornind de la condițiile arhitectonice și acustice de la San Marco (biserica avea, în cele două tribune, cîte un cor și cîte o orgă), a cultivat stilul responsorial * sub forma corurilor și a partidelor instr. antifonice (așa-numitele *cori spezzati*). Tehnica imitativă și a ecoului (III) și contrastele tranșante ale intensităților (2) (tratate după principiul așa-numitelor *terase dinamice* *) au reprezentat elemente importante în procesul constituirii cantatei*, oratoriului *, concertului * vocal și instr. **A.** își exercită influența și asupra scriiturii muzicale clasice și romantice, a reeditare a ei fiind proprie neoclasicismului * și mai ales încercărilor moderne de stereofonie *. ■ În folc. românesc, execuția de grup a unor genuri (ex. colinda *) are un caracter antifonic (impus în primul rînd de necesitatea repartizării pe subgrupe de executanți a unui text epic de mai mari dimensiuni). Intrarea (1) precipitată a unuia dintre grupurile vocale, înaintea terminării versului cîntat de celălalt grup, dă naștere unor rudimente de polifonie, respectiv de eterofonie *. V. *bizantină, muzică; greacă, muzică; gregoriană, muzică; concert* (2); *folclor*.

Bibliogr.: Gevaert, F. A., *La mélopée antique dans le chant de l'église latine*, Gand, 1895; Gastoué, A., *Les origines du chant romain*, Paris, 1897; Sowa, H., *Quellen z. Transformation der Antiphonien*, 1935; Kroyer, T., *Dialog u. Echo in der alten Chormusik* (Jahrb., Peters), 1909; Caffi, F., *Storia della musica nella già Capella ducale S. Marco in Venezzia*, Veneția, 1854; Eggebrecht, H. H., *Arien des Generalbasses im frühen u. mittleren 17. Jahrhunderts*, Af. Mw. XIV, 1957; Kinkeldey, O., *Orgel u. Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig, 1910; Gherasimova — Persidskaia, A. Nina, *Harakternie Kompozitionnie zerti mnogogolosia partesnih konfertov XVII — XVIII st.*, in: *Muzica antiqua Europae Orientalis*, II, Bydgoszcz, 1969; Bartók, B., *Melodien der rumänischen Colinde*, Viena, 1935; Drăgoi, *303 colinde*, Craiova, 1925. (G. F.)

antispast (<gr. ἀντί *anti* „invers" și σπαστός *Spastos*, „tras", < σπάσω *spaso*, „a trage în sens contrar"), picior (I) metric alcătuit dintr-un iamb * și un troheu *. E inversul choriambului*. Ex. ∪ — — ∪. (A. M.)

antistrofă (< gr. ἀντιστροφή, din ἀντί „invers" și στροφή „strofă") **1.** În tragedia * antică greacă, orice răspuns al corului care, p. ext., a ajuns să desemneze partea sa lirică. **2.** Secțiunea mediană a poeziei lirice gr., situată între strofă * și epodă *. (A. M.)

antologhion v. **antologie (2)**.

antologie (< gr. ἄνθος *antos* „floare" şi λόγος *logos* „cuvînt") **1.** În sensul general, termenul se referă la reunirea — în volume cu caracter didactic sau destinate amatorilor — fie a unor piese (instr. sau vocale) de mici proporţii, fie a unor cîntece pop., selectate după anumite criterii (gen, zonă de răspîndire a genului, situaţia repertoriului folcloric într-o regiune etc.). **2.** În muzica bis. ortodoxă, volum ce cuprinde o culegere de cîntări alese din toate slujbele bisericeşti. Sin: *antologhion.*, V. *Calofonicon.* (N. M.)

antract (< fr. *entre'acte* „între acte"), lucrare instrumentală destinată legăturii între secţiunile (actele) unei lucrări lirice muzicale. Continuînd sau anticipînd atmosfera creată de actele învecinate, **a.** se aliază cu întreaga acţiune a lucrării, păstrîndu-şi totuşi unele trăsături distincte. Cînd acestea din urmă sînt încă mai accentuate, muzica pierzînd legătura cu acţiunea propriu-zisă, **a.** se transformă în interludiu **(2)** sau în intermezzo **(2)**. (I. R.)

anvil v. **nicovală.**

apehema v. **bizantină, muzică.**

aperto (cuv. it. „deschis"; fr. *ouvert*; germ. *offen*) **1.** Indicaţie tehnică pentru corn * ce anulează indicaţia anterioară de sunet închis (*chiuso* sau *bouché* **(2)**). **2.** Indicaţie tehnică, în muzica vocală, de încetare a execuţiei *bocca chiusa* *. **3.** Indicaţie de stil *, aplicată în special în muzica vocală, ce sugerează prospeţime, claritate şi fermitate; sunet deschis.

a piacere (loc. it. „după plac, după dorinţă"), indicaţie ce acordă executantului libertatea de a-şi desfăşura interpretarea, mai ales în ceea ce priveşte mişcarea, conform propriei lui dorinţe.

apodeipnon (cuv. gr. ἀπόδειπνον) v. **pavecerniţă.**

apogiatură (< it. *appoggiare*, „a sprijini, a rezema, a susţine"; fr. *note d'appogiature*; germ. *Vorschlag*), sunet armonic sau melodic ce precede, la secundă * inferioară sau superioară, un sunet real. **A.** primeşte de obicei accentul **(III,1)** tare. Există două feluri de **a.**: lungă şi **a.** scurtă. **A.** *lungă* este un sunet armonic, *străin de acord* *, care merge la sunetul real direct sau prin figuraţie *. **A.** lungă poate fi simplă sau dublă. A circulat sub diferite denumiri (*cambiata* *, *nota cambiata*; germ. *Wechselnote*; fr. *chute, port de voix*; engl. *backfall*); a fost, în faza de trecere de la contrapunct * la armonie *, foarte divers şi arbitrar notată, pînă în sec. 19 cînd a început să fie scrisă cu valorile corespunzătoare (V. accent **II**). **A.** *scurtă* este un sunet melodic, de ornament *, care nu se supune împărţirii normale a măsurii *. Este confundată uneori cu *acciaccatura* * şi chiar cu **a.** lungă. Din 1750, **a.** scurtă a început să fie notată cu o notă mică al cărei stegulet este barat de o linie oblică.

Apogiatură

apotome (cuv. gr. ἀποτομή „parte decupată"), termen grecesc din antichitate, desemnînd raportul aritmetic al semitonului * cromatic * pitagoreic de $\frac{2187}{2048}$, ca rezultat al diferenței dintre tonul * mare pitagoreic de $\frac{9}{8}$ și semitonul diatonic * pitagoreic de $\frac{256}{243}$ numit *Limma* (gr. λεῖμμα „rămășița"). Astfel, în sistemul mărimilor inversproporționale, $\frac{9}{8} : \frac{256}{243} = \frac{2187}{2048}$. Tot astfel, semitonul *limma* rezultă prin diferența dintre cvarta * perfectă pitagoreică de $\frac{4}{3}$ și terța * mare pitagoreică de $\frac{81}{64}$; deci: $\frac{4}{3} : \frac{81}{64} = \frac{256}{243}$. În sistemul cenților*, semitonul cromatic **a.** = 113,7 C, iar semitonul diatonic *limma* = 90,2 C.

Bibliogr.: Reinach, Th., *La musique grecque*, Paris, 1926; Eimert, H. și Humpert, H. U., *Das Lexikon der elektronischen Musik*, Regensburg, 1973. (I. H.)

appassionato (cuv. it., „pasionat, pătimaș"), indicație de expresie prin care se cere o interpretare plină de pasiune și înflăcărare. Se întîlnește adesea alăturată unei indicații de tempo **(2)** (ex.: *Largo* **a.**; *Allegro con brio ed* **a.**, în *Sonatele op. 2 nr. 2 și op.* 111 de Beethoven). *Sonata Appassionata, op.* 57, de Beethoven a fost numită astfel ulterior, datorită caracterului ei.

applicatura (cuv. it.) v. **digitație.**

a prima vista (loc. it., „la prima vedere"), expresie ce indică executarea unei lucrări muzicale fără studiu prealabil; prima lectură a unei piese muzicale. V. *Solfegiere.*

arabesc I. Elementul decorativ din artele plastice a sugerat lui Schumann titlul uneia dintre lucrările sale pentru pian *(op.* 18*)*, în legătură, probabil, cu caracterul sinuos și capricios al desenului melodic; titlul de **a.** se mai întîlnește și la alți compozitori (ex. Debussy). **II.** Figură în baletul clasic (curba formată de piciorul și brațul opus tinzînd spre orizontală). (I. R.)

aranjament, manieră de a prelucra un text muzical sau o piesă în întregime, destinate fie unui solist * (vocal sau instrumental), fie unui grup de interpreți, substituind, îmbogățind sau reducînd numărul acestora. **A.** poate transfigura total o temă * muzicală inițială; în acest caz, aranjorul are un important rol creator. În muzica ușoară, **a.** sînt deosebit de utile și de multe ori înnobilează temele mai ales prin orchestrații * izbutite. O manieră frecventă de **a.** este reactualizarea unor piese care în trecut s-au bucurat de mare popularitate (ex. *Valencia, Ramona* etc.). (I. R.)

arcanul, joc popular românesc din nordul Moldovei. În timpul stăpînirii austro-ungare asupra Bucovinei, se juca la încorporarea recruților, ca un simbol al prinderii acestora cu „arcanul". Aparține tipului *sîrbă * comună.* Formație de semicerc, astăzi mixtă dar în trecut bărbătească, cu ținuta de umeri. Cuprinde pași simpli, de plimbare sau „bătuți*, și multe figuri de virtuozitate executate la comandă. Pe vremuri jocul se încheia cu o doină* pe care toți *o ascultau în genunchi.* V. *bărbunc ul.* (A. B.)

archet (cuv. fr. [arʃe] v. **arcuș.**

archetto v. **arcuș.**

archi[1] (cuv. it. „arcușuri" — pl. lui *arco*), termen prin care se desemnează în orchestra * simfonică partida * instrumentelor de coarde: vl. I, vl. II, vla, v. cel, cb.

archi[2] sau **arci** (cuv. it. < gr. ἀρχι *arhi* „cel din frunte") prefix care, pus înaintea numelui unui instrument, desemnează cel mai mare exemplar al familiei respective (ex.: archibombardon * arciliuto *, arcicembalo *). Echiv. germ.: *erz.*

archibombardon, instrument de suflat, din alamă, aparținînd familiei saxhornilor *. Timbrul * său grav asigură fanfarelor **(6)** — în componența cărora intră de obicei — un fundament stabil, echivalent celui asigurat de c. bas în orch. simf. (I. R.)

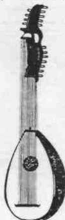
archicembalo v. **arcicembalo.**

archiviola (arciviola) da lira v. **liră (2)**

archlute v. **arciliuto.**

arcicembalo și **archicembalo** (cuv. it.), instrument cordofon cu claviatură, construit în sec. 16 de Vicentino (răspîndire maximă în sec. 17—18). Avem 6 manuale* (reduse prin 1640 de trei) așezate în formă de terasă. Într-o octavă erau 31 de clape, prevăzute separat pentru gama* diatonică*, gama cromatică* și cea enarmonică*. Sin it. *arciorgano.* (I. R. și W. D.).

arciliuto (cuv. it; germ. *Erzlaute;* engl. *archlute),* denumirea unor tipuri de lăută* de


Chitarrone


Thiorba

dimensiuni mari, din sec. 16–18, care pe lingă coardele intinse peste tastieră * aveau și coarde burdon (**II, 2**). Aceste instr. (ce utilizau notația de tabulatură *) erau acționate cu un plectru*. Cele mai importante au fost : *tiorba* sau *teorba* (cuv. it. ; germ. *Theorbe)*, cu gitul indoit spre spate, din care s-a ramificat un al doilea git, drept, mai lat, pentru coardele burdon. În sec. 16 acordajul era *Do Re Mi Fa* respectiv *Sol do fa la* re^1 sol^1 ; *liuto attorbiato*, un tip de *tiorba* de dimensiuni mai mari ; *chitarrone* (it.) tipul cel mai grav, cu o lungime de aprox. 2 m, cu acordajul (sec. 17) in Fa_1 Sol_1 La_1 Si_1 *Do Re Mi Fa* respectiv *Sol do fa la* re^1 sol^1 ; *angelica* (cuv. it. ; fr. *angélique)*, un tip de **a.** din sec. 17–18, cu 17 coarde acordate diatonic *.

Bibliogr.: Behn, F., *Die Laute im Altertum*, 1918 ; Toscanelli, A., *Il liuto*, 1921 ; de la Laurencie, L., *Les luthistes*, 1928 ; Szabolcsi-Tóth, *Zenei Lexikon*, 1965 ; Riemann, H., *Musiklexikon* [12]1967 ; Demian, W., *Teoria Instrumentelor*, 1968 ; Sachs, C., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 1971. (W. D.)

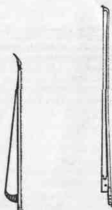
arcimandola (cuv. it.), tip vechi de mandolină * (sec. 18), de dimensiune mare (aprox. 1 m) cu 7–8 perechi de coarde metalice, acordate in *Fa (Sol) La re sol si* mi^1 fa^1. Sin it. *mandolone*. (W. D.).

arciorgano v. **arcicembalo**.

arciviolata lira v. **liră (2)**.

arco (cuv. it. „arc, arcuș"). **1.** indicație tehnică ce impune reluarea arcușului * după executarea unui pasaj in *pizzicato* *. **2.** Arcuș *.

arcuș (it. *arco, archetto* ; fr. *archet* ; germ. *Bogen* ; engl. *bow)*, accesoriu al unor instrumente *(cordofone cu* a.), cu ajutorul căruia sint acționate coardele. Forma inițială era probabil aceea a arcului. La perfecționarea **a.**, au contribuit Corelli, Tartini, Viotti ș.a. Forma de azi, o baghetă (**1**) ușor curbată cu diametrul care se subțiază spre virf se datorește lui Fr. Tourte. Între cele două capete (talon (**1**) și virf) este intinsă o șuviță de păr de cal, ce se impregnează cu colofoniu* pentru o mai bună aderare la coarde. Un șurub montat pe talon reglează gradul de intindere a părului. Lungimea **a.** este in funcție de instr. Cel mai lung **a.** este cel de violină (75 cm), avind o greutate de 55–60 gr.



Arcuș (sec. 17) Arcuș de violină

Bibliogr.: Vidal, P., *La lutherie et les luthiers*, 1889 ; Passagni, L., *L'archetto*, 1908 ; Pascanu, Al., *Despre instrumentele din orch. simf.*, Buc., 1962 ; Riemann, H., *Musiklexikon*, Mainz [12]1967 ; Demian, W., *Teoria instrumentelor*, Buc., 1968 ; Sachs, C., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 1971. (W. D.)

ardeleana **1.** Categorie de jocuri populare românești, de cuplu, răspindite in Țara Crișurilor, Țara Moților, Banat și Hunedoara. Au la bază formația de „perechi in linie" cu partenerii situați față in față ținindu-se de miini, de umeri, sau de talie și o desfășurare a mișcărilor pe o traiectorie bilaterală. În cadrul categoriei se pot distinge 3 grupe de tipuri de joc : a) **a.** sincopate — **a.** *in șir* (v. pe picior), **a.** *in roată (roata prin casă)*, **a.** *sărită, țarina mocanilor, ț. văsarilor, lunga, sorocul* ; **a.** nesincopate lente — *poarga bihoreană* (v. luncanul), *ardeleanul rar*, **a.** *pe doi pași*, **a.** *pe trei pași* ; **a.** *bănățeană, țarina minerilor (ț. Abrudului)* — ; **a.** nesincopate repezi — *mintnțălul* *, *pre loc, bradul, măzărica, de doi bănățean*. **2.** **A.** *fecioreşte* — grupă de jocuri făcind parte din categoria „jocurilor fecioreşti"*. (C.C.). **3.** Dans de salon introdus pe la sfirșitul sec. 19 in pătura intelectuală din Transilvania și popularizat prin școală și in alte regiuni ale țării. **4.** Joc din Moldova de N., in monom, bărbătesc, cu multe figuri de virtuozitate *(ardeleneasca)*. **5.** Jocuri de diferite tipuri (in perechi, cerc sau linie) de origine presupusă ardelenească și cu nume inrudite *(Ardelenește, Ardelenia etc.)*. (A. B.).

arfa v. **harpă**.

arhiloevic (< numele poetului gr. *Arhilohos)*. *Micul* **a.**, vers format din doi dactili * și o silabă lungă sau scurtă. Ex. : — U U | — U U | U. *Marele* **a.**, vers format din patru dactili și trei trohei *. Ex. : — U U | — U U | — U U | — U U | — U | — U | — U (A. M.)

arhivă fonogramică, totalitatea documentelor de muzică și literatură populară inregistrată pe

cilindri de fonograf * şi sistematizate după diferite metode. Prima a. a fost înfiinţată la Viena (1899), urmînd cea de la Berlin (1902) şi cea din Canada (1919) etc. La Bucureşti, ca urmare a memoriilor şi propunerilor repetate ale lui D. G. Kiriac, ia fiinţă, în 1927 a. *Ministerului cultelor şi artelor*, condusă de G. Breazul, iar în 1928, a. *de folklore a Societăţii compozitorilor români*, condusă şi organizată de C. Brăiloiu; aceasta din urmă era considerată, în 1943, cea mai bogată a. în documentele etnice muzicale din Europa (30 000 melodii înregistrate şi un considerabil număr de informaţii auxiliare — inclusiv iconografia — referitoare la genuri, artişti populari, obiceiuri etc.). În 1949, cele după a. sînt unificate în *Institutul de folclor* din Bucureşti, cu o filială la Cluj-Napoca. V. *colecţie; culegere de folclor; etnomuzicologie; înregistrare; transcriere* (2). (E.C.)

arie (< it. *aria*, „melodie": fr. *air)* **1.** Piesă solistică vocală, sau instrumentală, în cele mai multe cazuri de formă pluripartită, cu acompaniament * instrumental, integrată operei*, oratoriului *, pasiunii *, cantatei * sau avînd un caracter independent. În istoria artei componistice, a. se afirmă cu atribute ce ţin de tradiţia cîntecului pop. monodic *, silabic şi strofic, marcînd deosebirea faţă de chansonul * polifonic *. În sec. 16, tot mai multe lucrări corale lirice it. ca şi chansonul fr. „în formă de a." consacră acest din urmă titlu. Stilul monodiei acompaniate, ce se răspîndeşte în secolele 16—17 prin opoziţie cu arta polif., va face din a. forma privilegiată de manifestare a expresivităţii melodice şi poetice, a caracterului liric (spre deosebire cel epic al recitativului*). Dacă în Franţa sec. 17 ea continuă să circule ca piesă independentă — aşa-zisa „a. de curte", pentru una sau mai multe voci acompaniate de lăută * — în Italia este absorbită de genul operei şi capătă strălucirea solistică păstrată pînă azi. A. *cantabile*, a. *di portamento* (lentă, cu note prelungi), a. *parlante* (rapidă şi patetică), a. *di bravura* (cu pasaje de mare agilitate) sînt cîteva dintre principalele specii generate de evoluţia operei în Italia ce vor permite ulterior şi emanciparea a. ca piesă de concert. Ca tip de desfăşurare, a., independent de caracterul ei, se fixează încă din sec. 17, asupra formei simetrice a cărei denumire sugestivă a. *da capo* indică reluarea perioadei * iniţiale. Muzica instr. adoptă alături de alte forme vocal-coregrafice şi a., ce figurează adesea ca episod cantabil, contrastînd cu dansurile în suita* preclasică. Totodată plasticitatea ei melodică va constitui un temei pentru dezvoltări instr. specifice, pentru o necontenită diversificare a facturii (a. *cu variaţiuni)*. **2.** Termen prin care în mod curent este evocată factura cantabilă a unei melodii. Însăşi etimologia a. (1) indică specificitatea vocală, investiţia de suflu ce presupune o estompare a ritmicităţii în favoarea cîntului susţinut. (A. L.)

arietă (< it. *arietta*, diminutiv de la *aria)*, termen ce indică caracterul mai restrîns, simplitatea melofică şi accesibilitatea piesei vocale astfel denumite. Arie * de mai mici dimensiuni. În viziune pur instrumentală, a. apare atît ca episod miniatural dintr-o suită * dar mai ales ca suport tematic al unor prelucrări ulterioare (ex. A. *cu variaţiuni* din *Sonata op. 111* de Beethoven). (A. L.)

arioso (cuv. it.), stil * al muzicii vocale care caracterizează momentele dramatice din recitativul * de operă *, conferindu-le elocvenţă, cantabilitate şi patetism printr-o desfăşurare unitară, de suflu larg. Operele lui A. Scarlatti dar mai ales cantatele * şi pasiunile * lui J. S. Bach oferă numeroase exemple ale acestei expresii, ce îmbină trăsăturile ariei * cu cele ale recitativului, după cum A. *dolente* din *Sonata op. 109* pentru pian de Beethoven constituie o desăvîrşită versiune instr. a stilului. (A. L.)

ariston v. **mecanice, instrumente.**

armonia sferelor v. **armonie (1).**

armonica v. **armonică (2.).**

armonică 1. Instrument de suflat cu burduf, al cărui suflu se transmite unor lame de metal (ancii * dispuse ca la muzicuţă*) prin apăsarea unui dublu sistem de butoane (la mîna dreaptă şi la cea stîngă). Sunetul se produce atît prin apăsarea burdufului (expiraţie) cît şi prin tragerea lui (inspiraţie), fiind, în cazul a. *diatonice*, diferit ca înălţime în funcţie de sensul de mişcare al burdufului. Provenită din *Handäoline* (inventată de C. F. L. Buschmann în 1822), a. se înrudeşte cu bandoneonul şi cu concertina *, strămoşi în egală măsură ai acordeonului *. Echiv. germ. *Handharmonica*. **2.** A. *de sticlă* (it. *armonica*; fr. *verillon*; germ. *Glasharmonika*; engl. *musical glasses)*, instr. idiofon, inventat de Benjamin Franklin, ce constă din discuri de sticlă acordate cromatic, acţionate prin frecare. Extinderea era între *do*^{1} -*mi*^{3}. Răspîndită în sec. 18—19, a suscitat interesul unor muzicieni de seamă (Mozart, Beethoven, Glinka etc.) care au compus pentru acest instr. **3.** A. *de gură*, v. *muzicuţă*. (W. D.)

armonice, sunete ~ **(armonicele unui sunet fundamental)** (fr. *sons harmoniques;* germ. *Obertöne, Aliquottöne;* engl. *overtones)* vibrații * sinusoidale a căror frecvență *este un multiplu întreg al unei frecvențe fundamentale. Se constată practic că o coardă * de instr. muzical (pian, v. cel etc.) vibrează nu numai în întregul ei (emițînd sunetul numit fundamental*), dar și pe porțiuni (simultan pe 1/2, 1/3, 1/4 etc. din lungimea ei), producînd sunete tot mai înalte, numite **a.** sau simplu *armonice.* Notînd cu *f* frecvența sunetului fundamental, sunetele seriei **a.** au frecvența 2 *f* (dublă), 3*f* (triplă) ş.a.m.d. Seria primelor **16 a.** ale sunetului fundamental *do* = 66 Hz * (în gama * naturală) prezintă aspectul din ex. 1. (Numai pentru claritate s.a. au fost scrise succesiv; în realitate, producîndu-se simultan cu sunetul fundametal, ele ar trebui scrise pe aceeași verticală, concretizînd vechea afirmație: „orice sunet muzical este de fapt un acord"*). Executînd la pian sunetul *do* = 66 Hz (care în gama temperată are *f* = 65,4 Hz) și ținînd clapa apăsată, o ureche exercitată, ascultînd cu atenție, poate distinge bine în special **a.** cu numerele de ordine 3, 5 și 6. **A.** 4, 5 și 6 formează acordul maj. perfect, în stare directă și în poziție **(3)** strînsă. **A.** 7, 11, 13 și 14 nu sună exact ca notele cu care au fost transcrise. Cele notate cu semnul „+" au frecvența puțin mai mare, iar cele notate cu semnul „—" au frecvența ceva mai mică. Intensitatea **(1)** cu care sînt produse **a.** descrește odată cu înălțimea **(1)** lor, dar nu în mod regulat. Natura coardei, modul de excitare a vibrațiilor (prin arcuș, lovire sau altfel), caracteristicile cutiei de rezonanță * a instr. considerat etc. creează diferențe între intensitatea **a.**, unele fiind mai slabe, iar altele putînd chiar lipsi. Coloana de aer din tuburile sonore deschise (fl., fluier) vibrează în felul coardelor, pe cînd cea din tuburile sonore închise (cl., nai) vibrează astfel încît un sunet fundamental este însoțit numai de **a.** de ordin impar (3 *f,* 5 *f,* 7 *f* etc.). **A.** prezente în spectrul unui sunet și intensitatea fiecăreia determină global senzația de timbru * proprie instr. considerat, după care acesta poate fi recunoscut cu urechea. Sunetele fundamentale ale unor instr. muzicale



Sunete armonice

ca plăcile, membranele, vergile etc. sînt și ele însoțite de sunete superioare, provenite tot din vibrații parțiale. Aceste sunete nu fac însă parte din seria **a.**, adică frecvențele lor nu sînt multipli întregi ai frecvenței sunetului lor fundamental. (Ex. 2: parțialele care însoțesc sunetul fundamental al unei vergi din care se poate face un triunghi *). ■ Existența **a.** a fost descoperită pe vremea lui Mersenne sau chiar de către acesta. Fenomenul respectiv a fost expus în formă științifică de Sauveur, creatorul acusticii * muzicale. Rolul **a.** în formarea timbrului a fost fundamentat de Helmholtz (1821—1894). Același, invocînd fenomenul bătăilor * acustice produse între **a.** sunetelor intervalelor * muzicale, a elaborat o teorie explicativă a genezei raportului consonanță*-disonanță*. Sin: *sunete parțiale, concomitente* sau *superioare.* Echiv. fr.: *résonance.* V.: *armonie; dualism; funcție* (1.

Bibliogr.: Helmholtz, H. von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* Braunschweig, [1]1863, [6]1913; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft),* Berlin, [1]1891-[3]1921; Blaserna, P. et Helmholtz, H., *Le son et la musique,* Paris, 1892; H. Bouasse, *Bases physiques de la musique,* Paris, 1906; A. Foch, *Acoustique,* Paris, 1934; Magni-Dufflocq, E., *La fisica del suono,* Milano, 1934; Bartholomew, W., *Acoustics of Music,* New York, 1942; Buican, G., *Elemente de acustică muzicală* Buc., 1958; Pirtacuda, S., *Acustica musicale,* Genova, 1959; Bădărău, Eug. și Grumăzescu, M., *Bazele acusticii muzicale,* Buc., 1961; STAS 1957–66, *Acustică (terminologie, simboluri și unități de măsură);* STAS 1957/4–74, *Acustică. Terminologie. Acustică muzicală.* (D. U.)

armonie (< gr. ἁρμονία, < vb. ἁρμόττω „a reuni"; după Euripide, fiica a lui Zevs și a soției lui Kadmus, după alții, a lui Ares și a Afroditei) **1.** Concept fundamental al gîndirii muzicale cu multiple implicații filosofice atît din punct de vedere istoric cît și sistematic. Pornind de la sistemul consonanțelor * perfecte, demonstrate cu monocordul * și exprimate prin raporturile matematice 6/12, 6/9, 6/8 = 1/2, 2/3, 3/4 ale octavei *, cvintei * și cvartei *, școala lui Pitagora este aceea care imprimă conceptului muzical al **a.** un sens universal, în virtutea căruia cosmosul și tot ce este în el se supune principiului **a.**, care reunește elementele contrarii. Astfel vechii greci au intuit lumea drept o ordine muzicală. Concepută pe baza unei antinomii dualiste generale, în cadrul unei filosofii ce poartă denumirea de *noetică*, această lume este mai mult gîndită decît auzită. Această eliberare a conceptului din sensibilitatea imediată a permis întrebuințarea sa speculativă în cele mai variate ipostaze filosofice din antic. cea mai îndepărtată pînă în prezent. Sînt de necuprins aici multiplele nuanțe imprimate conceptului de **a.** în cultura omenirii. Totul este **a.** și măsură, **a.** constituind nu numai o consecință a relațiilor, dar și un scop, un ideal al perfecțiunii. **A.** este o temă majoră a filosofiei antice. Pitagora, Heraclit, Platon, Aristotel, Plotin ș.a. se preocupă de latura speculativă a conceptului. Pe de altă parte latura strict muzicală, ai cărei reprezentanți îi aveau în frunte pe Aristoxen din Tarent, se sprijină pe realitatea acustică judecată cu simțul. Astfel, *noesis* (νόησις), domeniul rațiunii și *aisthesis* (αἴσθησις), domeniul simțurilor devin criteriile celor două mari școli axate pe conceptul **a.** în care intră teoreticienii vechi (οἱ παλαιοί), adepți ai liniei noetice, așa-numiții canonicieni, și cei noi (οἱ νεώτεροι), orientați în sens estetic și care poartă numele de armonicieni sau muzicieni, dar care nu se confundă cu practicienii fonastici, organici, ai muzicii de toate zilele. Nu trebuie uitată nici atitudinea sceptică față de dezvoltarea dialectică, metafizică a conceptului **a.**, care facilitează interpretarea sa realistă. Lui Sextus Empiricus îi datorăm în acest sens o scriere intitulată „Împotriva muzicienilor". Astfel se conturează din dezvoltarea filosofiei gr. abordarea conceptului **a.** de pe pozițiile noetice, estetice, sceptice și mistice. Scrierile enciclopedice ale școlii alexandrine, ale lui Ptolemeu, Aristide Quintilian ș.a., permit o reconstituire a sistemului **a.** El se desfășoară pe trei planuri distincte: cosmic, uman și organic, cuprinzînd o vastă problematică speculativă, inclusiv aceea cuprinsă în noțiunea ant. și med. de **a.** *a sferelor*, în care mat. joacă un rol deosebit, în primul rînd prin faptul de a fi adus fenomenul muzical sub control, dînd astfel posibilitate rațiunii de a-l examina ca obiect. Datorită numerelor și raporturilor ce le exprimă, cosmosul armonic devine inteligibil. Pornind de la acele miraculoase începuturi, cînd Pitagora se străduia să izvodească pentru auz un instr. neînșelător (canonul (**1**)) așa cum e compasul și rigla pentru ochi, mat. a rămas pînă azi în strînsă corelație cu muzica. Însuși sistemul **a.** este investit cu o structură mat., bazat fiind pe cifra perfectă 3. Așa cum l-a reconstituit Rudolf Schäfke, din izvoare antice, cele trei planuri ale sale sînt:

A ἁρμονία τοῦ κόσμου
musica mundana
B ἁρμονία τῆς ψυχῆς
musica humana
] φυσικόν *naturalis*

C ἁρμονία ἐν ὀργάνοις
musica instrumentalis = *artificialis*

I. ὑλικόν (= Studiul materialului teoretic)
a. Ton (φθόγγος, τὸ ἡρμοσμένον) = armonica
b. Ritm (χρόνος, ῥυθμός) = ritmica
c. Cuvînt (γράμμα, ἡ συλλαβή, τὸ λεγόμενον, λόγος, λέξις) = [metrica], text (gramatică)
] μέλος τέλειον

II. ἀπεργαστικόν, ἐνεργητικόν = χρηστικόν
Studiul despre creația productivă, compoziția — practic
a. μελοποιία
1. λῆψις 2. μῖξις 3. χρῆσις
b. ῥυθμοποιία
c. ποίησις

III. ἐξαγγελτικόν, ἑρμηνευτικόν
Studiul despre creația reproductivă, interpretarea
a. ὀργανικόν = instrument
b. ᾠδικόν = voce
c. ὑποκριτικόν = reprezentare corporală, teatru și artă coregrafică

Prin intermediul scrierilor lui Boethius, conceptul de **a.** este preluat de către teoreticienii ev. med. de limbă lat. unde se identifică cu *musica*. Disciplina **a.** intră astfel în cadrul celor șapte arte liberale: gramatica, retorica și dialectica (*Trivium*); aritmetica, geometria, muzica și astronomia (*Quadrivium**). Scolastica imprimă conceptului **a.** o puternică nuanță mistică, simbolic-matematică. Augustin, care scrie cele șase cărți ale sale despre muzică, Casiodor și întreaga patristică și scolastică sînt tributari, în sens neopitagoreic și neoplatonic, unei ideații armonice supreme („**a.** eternă"), cu toate că prin Hucbald, Odo de Cluny și Guido d'Arrezzo începe să se profileze linia unei teorii * practice a muzicii, care va duce la formularea conceptului **a.** ca disciplină a compoziției (**2**) muzicale (**a., III, 2**). Totuși, sensul noetic al **a.** preocupă filosofia Renașterii * și

a epocilor următoare. Cusanus, Paracelsus, Bruno interpretează conceptul în sens rațional. Descoperirea spectrului armonic al sunetului de către Mersenne *(Harmonie universelle*, 1627) permit noi speculații cosmologice la Keppler *(Harmonices mundi*, 1616). Tipică pentru baroc * este formularea de către Leibniz a conceptului de **a.** prestabilită, drept legătură necesară între monade. De asemenea, **a.** dintre trup și suflet, pe care o întîlnim și la Descartes, constituie o preocupare filosofică, pe care filosofia iluministă o va extinde la raportul dintre natură și spirit (Wolf, Kant, Baumgarten), idee pe care o va relua mai ales Goethe. De altfel întreaga filosofie romantică (Fichte, Schelling, Schiller ș.a.) pînă în pragul epocii moderne, și inclusiv aceasta, se folosește de conceptul **a.** în cele mai diverse aspecte, dar nu atît în sensul *de* **a.** *prestabilită cît de sinteză a elementelor* evolutive contrare. Din imensa literatură ce angajează mai îndeaproape muzica, subliniem aici mai ales preocupările de reconstituire istorică a conceptului (Thimus, Schäfke). Din acest punct de vedere se preconizează în timpul nostru reînvierea unei cunoașteri armonice, față de cea haptică, prin simțuri, lumea și întreaga ei alcătuire constituind astfel o ordine armonică (Hans Kayser). (L. R.). **II.** *(harmonia)*. În teoria gr. antică, concordanța perfectă, în cadrul unei octave *, a tuturor sistemelor con*sonante*. De la această noțiune, **a.** (ἁρμονία) a devenit în practica muzicală un termen sin. cu sistemele * purtînd denumiri etnice (**a.** dorică, **a.** frigică, **a.** lidică etc.) (v. *eh; mod* **(I,1)**; *systĭma teleion; greacă, muzică*). **III. 1.** (în muzica europ.). Dimensiune a texturii muzicale care, prin opoziție cu melodia *, reprezintă structura spațială (verticală) a acesteia. Împreună cu polifonia *, se integrează conceptului celui mai general de multivocalitate *. **2.** În sens restrîns, știința și disciplina (echiv. germ. *Harmonielehre)* construirii structurilor verticale (acordurilor *), a înlănțuirii și funcțiilor **(1)** lor. Acordul identificat cu trisonul (odată cu recunoașterea terței * ca interval consonant) subsumează o seamă de fenomene proprii muzicii europ. între sec. 17—19: gamă *, interval * (ca dispoziție simultană și, totodată, succesiv-melodică), consonanță *, disonanță *, cadență **(1)**, alterație *, modulație *, cuprinse toate în fenomenul general al tonalității **(1)**. ■ Practica muzicală a Renașterii*, care a pus tot mai mult accentul pe gîndirea acordică și pe stilul monodiei * acompaniate (evidențiate atît prin „urcarea" melodiei principale la vocea **(2)** superioară cît și prin impunerea „basului fundamental" ca voce de bază, purtătoare și determinantă a acordului — Rameau), a înlocuit treptat polif. prin procedeul basului cifrat *. O anumită nediferențiere a treptelor *, cu excepția momentelor de cadență, în practica basului cifrat și a **a.** *treptelor* (germ. *Stufenharmonik)*, duce curînd la stabilirea principalelor funcții de T, D, S. O altă consecință a statornicirii gîndirii armonice este unificarea modurilor * medievale apusene prin generalizarea sensibilei * (componentă, dealtfel a acordului de D în major *) și canalizarea acestora spre modelul unic, al modului major, cu „dublul" său minor * (Zarlino). După descoperirea armonicelor * superioare ale unui sunet fundamental și, mai ales, aplicarea acestora de către Rameau la fenomenul armonic, gîndirea teoretică asupra **a.** capătă o bază (fizical-) obiectivă ce va dăinui pînă la începutul sec. 20, generînd, între altele și lanțul nesfîrșit al disputelor din jurul dualismului *. Ceea ce Rameau inovează, prin celebrul său *Tratat* (1722), în practica **a.**, este identitatea octavei * pe întregul spațiu muzical, ceea ce a condus la o anume tipizare a acordurilor, în *așa fel încît, dublările fundamentalei* * sau cvintei * (mai rar terței) acordului, precum și răsturnările * sale nu-l disting principial de starea sa directă. Etapa următoare în teoretizarea **a.**, cu unele consecințe și asupra pedagogiei acesteia, rămasă încă tributară **a.** treptelor, este marcată de funcționalitate, care, deși acționa în muzica vie, din punct de vedere principial este desăvîrșită de Riemann. Funcționalitatea rămîne baza tuturor teoretizărilor în cadrul concepțiilor fenomenologice (Mersmann), ale energetianului * (Kurth) și polarismului * (Karg-Elert, Reuter), chiar dacă se recunoaște că o seamă de fenomene ale **a.** din muzica postromantică (supusă, începînd cu *Tristan* de Wagner, cromatizărilor * continue, suspendării rezolvării disonanțelor, enarmoniei **(2)**, echivocului tonal — v. atonalism), nu mai pot fi întotdeauna explicate în lumina unei concepții tonal-funcționale. Reactualizarea polif., în special, a celei liniare, (v. liniarism), pe de o parte, și cultivarea tehnicii dodecafonice * (pentru care **a.** reprezintă doar o organizare verticală a sunetelor seriei *), ar părea că au eliminat **a.** din preocupările compozitorilor sec. 20. Deși aceasta nu mai are importanța centrală din etapele anterioare, **a.** continuă să se dezvolte în virtutea unor principii noi (cele ale funcționalismului devenind, în parte, inoperante). O pondere mai mare a melodismului (ca și în polif., paralel resuscitată), va impune unele suprapuneri intervalice — inclusiv pe cele de cvarte * — care merg pînă la înlocuirea trisonului, relații și cadențe de tip modal, etajări bi- și poli-tonale *, structuri sonantice în care consonanța și disonanța se află într-un alt echilibru decît în **a.** clasică.

Bibliogr.: Abert, Hermann, *Die Musikanschauung des Mittelalters*, 1905; Kayser, Hans, *Der hörende Mensch*, Berlin, 1930; același, *akroasis*, 1947; același- *Lehrbuch der Harmonik*, Zürich, 1950; Schäfke, Rudolf, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Berlin, 1934; Pfrogner, Hermann, *Die Zwölfordnung der Töne*, Viena, 1953; Haase, Rudolf, *Grundlagen der harmonikalen Symbolik*, München, 1966; Zarlino, Gioseffo, *Le istitutioni harmoniche*, Veneția, 1558 (repr. New York, 1963); Rameau, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie réduite*

à ses principes naturels, Paris, 1722 (repr. New York, 1965); Tartini, Giuseppe, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, 1754 (repr. New York, 1966); Weber, Gottfried *Versuch einer ... Theorie der Tonsetzkunst*, 1817; Marx, Adolf, Bernhard, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 4 vol., 1837–1847; Fétis, François–Joseph, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris, 1875; Oettingen, A. von, *Harmoniesystem in dualer Entwickelung*, Dorpat şi Leipzig, 1866; Hauptmann, Moritz, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig, 1853; acelaşi, *Die Lehre von der Harmonik*, 1868; Riemann, Hugo, *Handbuch der Harmonie*, 1880; acelaşi, *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*, Leipzig, 1919; Rimsky-Korsakov, Nikolai A., *Uchebnik garmonii*, 2 vol. Petersburg, 1884–1885 (trad. rom. Buc. 1955); Halm, August, *Harmonielehre*, Berlin şi Leipzig, 1900; Gevaert, Auguste-François, *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris, 1905–1907; Schenker, Heinrich, *Neue musikalische Theorien und Phantasien*: I, *Harmonielehre*, 1906; Luis, R. şi Thuille, H., *Harmonielehre*, Stuttgart, 1907; Schönberg, Arnold, *Harmonielehre*, Viena, 1911; Kurth, Ernst, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik*, Berna, 1913; acelaşi, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan"*, Berna, 1920; Hauer, Joseph-Matthias, *Vom Wesen des Musikalischen*, Leipzig şi Viena, 1920; Eimert, Herbert, *Atonale Musiklehre*, 1924; Erpf, Hermann, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig, 1927; Koechlin, Charles, *Traité de l'harmonie*, 3 v., Paris, 1929–1930; Maler, Wilhelm, *Beiträge zur durmolltonalen Harmonielehre*, 1931; Null, Edmond von der, *Moderne Harmonik*, Leipzig, 1932; Andrews, H., *Modern Harmony*, Londra, 1934; Hindemith, Paul, *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz, 1940 (trad. rom. Buc. 1967); Messiaen, Olivier, *Technique de mon langage musical*, Paris, 1944; Rower, J., *Tonalen Instruktionen*, 1951; acelaşi, *Die harmonischen Grundlagen der Musik*, Kassel, 1970; Jelinek, Hanns, *Anleitung zur Zwölftonkomposition*, Viena, 1952; Reuter, Fritz, *Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts*, Halle (Saale), 1952; Costère, Edmond, *Lois et styles des harmonies musicales*, Paris, 1954; acelaşi, *Mort ou transfiguration de l'harmonie*, Paris, 1962; Keller, W., *Handbuch der Tonsatzlehre*, 1957; Negrea, Marţian, *Tratat de armonie*, Buc., 1958; Dahlhaus Carl, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel, 1968; Bárdos, Lajos, *Modális Harmóniak*, Budapesta, 1961; Pascanu, Alexandru, *Armonia*, Buc., 1976; Buciu, Dan, *Elemente de scriitură modală*, Buc., 1981 (G. F.)

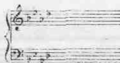
armoniu (< it. *armonio*, *armonium*; fr. engl. *harmonium*; germ. *Harmonium*), instrument muzical cu claviatură *, construit pe principiul tuburilor sonore (v. orgă) în care coloana de aer este pusă în vibraţie de oscilaţia periodică (v. vibraţie) a unei ancii * metalice libere (care nu acoperă întreaga deschidere a tubului). Preocuparea pentru realizarea unei instr. care să păstreze posibilităţile coloristice care dispune orga, dar să aibă dimensiuni mult reduse, şi o sonoritate delicată, traversează întregul sec. 19. În 1840, inventatorul fr. Alexandre Debain patentează *harmonium*-ul, instr. în a cărui concepţie reuneşte toate cuceririle predecesorilor săi (Gabriel Joseph Grenié, Voit von Schweinfurt, Payer, ş.a.) cu adăugarea a 4 registre (**II, 1**) timbrale. Perfecţionări ulterioare sînt aduse de J. Alexandre, Martin V. Mustel ş.a. Partea exterioară a mecanicii **a.** cuprinde: claviatura (care în mod obişnuit are o extindere de 5 octave, Do-do [4]), butoanele (care la instr. uzuale acţionează asupra celor 4 serii de tuburi sonore de construcţie diferită, corespunzînd celor 4 registre timbrale de 8, 16, 4 picioare (**2**)) şi pedalierul *. Pentru emiterea sunetului este determinat în primul rînd timbrul *, apoi, prin acţiunea simultană a pedalelor (ce acţionează burdufurile) şi a clapelor aerul conţinut în burdufuri este dirijat asupra anciilor din tuburi, care sînt, astfel, puse în vibraţie. **A.** dispune de posibilitatea de a varia presiunea aerului din burdufuri cu ajutorul pedalelor, de a reda efecte de tremolo *, surdină *, prelungirea sunetului, precum şi de a amplifica volumul sonor (fie cuplînd mai multe octave *, fie printr-un dispozitiv de valve acţionat cu genunchii). Prin dimensiunile sale mult mai mici decît ale oricărei orgi, prin preţul *său convenabil*, **a.** este preferat acesteia din urmă; este mult utilizat în scopuri didactice. Pentru **a.** au scris C. Franck, A. Guilmant, A. Eler şi G. Mahler (care îl utilizează în *Simfonia a VIII-a* alături de orgă). (C.A. B.)

armonizare, înveşmîntare armonică a unei melodii * (vocale sau instrumentale); completarea prin acompaniament * a unei linii melodice principale. **A.** *corală*, alăturarea a trei, patru sau a mai multor voci (**2**) formînd un tot armonic vocal cu sonoritate caracteristică. (I. R.)

armură, grup de semne de alteraţie * aşezate imediat după cheie *, pe portativ *, la începutul unei piese muzicale, avînd efect, de regulă, pe întreaga lucrare şi în toate octavele * cuprinse de ambitusul * lucrării respective. Se schimbă odată cu apariţia unei noi **a.** şi, uneori, după ce vechea **a.** a fost anulată prin semne de precauţie (becari *). La locul schimbării, în ortografia clasică, se pune dublă bară de măsură (v. bară (**II.4**)). Structura pieselor de tip tonal-funcţional este redată prin **a.**, astfel încît numărul diezilor * sau bemolilor * corespund tonalităţii (**2**) de bază majore sau relativei * sale minore. Semnele de alteraţie se aşează în **a.** în ordine de cvarte * perfecte descendente pentru diezi *:



şi de cvarte perfecte ascendente pentru bemoli:



arpa v. **harfă.**

arpa doppia v. **harfă.**

arpanetta v. **harfă.**

arpeggiando (și **arpeggiato**) (cuv. it., „arpegiind" și „arpegiat"), cuvînt derivat de la *arpa* = = harfă *; a imita cîntarea harfei, executînd succesiv sunetele unui acord* (ex. a.) Indicație tehnică pentru un pasaj de acorduri ce trebuie executate arpegiat. Contrariul acordului * plaCat. Se mai notează și cu o linie ondulată așezată înaintea acordului, uneori avînd o săgeată la extremitatea superioară sau inferioară pentru a preciza sensul ascendent sau descendent al arpegierii (ex. b); abrev. *arpeg.*





Arpeggiando

arpeggio (cuv. it.) v. **abreviații**; **arpegiu.**

arpeggione (cuv. it.), instrument cordofon cu arcuș, ieșit din uz, asemănător chitarei *, construit de Georg Staufer la începutul sec. 19. Cele 6 coarde au fost acordate * în *Mi La re sol si mi*[1]; partida * era notată în cheia * *fa, do* (tenor) sau *sol*, după necesitate. În cheia *sol*, notele se citeau cu o octavă * mai jos. Schubert a compus o *Sonată* pentru **a.** Sin. it. *chitarra coll'arco, chitarra d'amore*; echivalent **fr.** *guitare d'amour.* (W. D.)

arpegiu (< it. *arpeggio*), intonarea succesivă a sunetelor unui acord * în sens ascendent sau descendent:



arpicordo (cuv. it.) v. **clavecin.**

Ars Antiqua (cuv. lat., „artă veche"), termen adoptat de istoria muzicii pentru desemnarea perioadei premergătoare celei numite *Ars Nova* * și cuprinsă între cca 1160—1325. Însă spre sfîrșitul sec. 11 pe teritoriul actual al Franței începuseră a se forma, în cadrul importantelor așezăminte ecleziastice (mînăstirile Sf. Martial și Sf. Victor), adevărate școli muzicale. Tradiția astfel creată a cunoscut înflorirea prin Școala de la Nôtre Dame. Faima acesteia, considerată ulterior adevăratul centru al **A.** s-a datorat strălucițiilor membri ce au alcătuit-o și ale căror nume sînt primele păstrate în istoria muzicii culte europene: *Albert(us), Léonin (Leoninus)* și *Pérotin (Perotinus)* (supranumit de contemporani, pentru prodigioasa activitate și uimitorul talent, *Pérotin le Grand*). **A.** se caracterizează prin dezvoltarea genurilor liturgice polifonice * într-un proces paralel, de interdeterminare, cu evoluția notației * muzicale, de la reperele alfabetice și prin neume-accent (1) pînă la scrierea pe portativul * cu 4 linii. Dezvoltarea formelor * a avut la bază tendința firească a vocilor (2) superioare tenorului (3) de a se mișca tot mai liber, în valori de durată (1) mai scurte. Genurile respective s-au constituit prin adăugarea succesivă a vocilor, „în straturi", avînd la bază fie o melodie de *Cantus planus* * (în *organum* * și *motetus* *) fie un cînt lat. liturgic netradițional (în *conductus* *). Numărul de voci, considerînd și tenorul, le conferea denumirea *duplum, triplum* * sau *quadruplum* *. *Organum* pe vocalize (1) sau ornamentat * se alcătuia din tenorul liturgic riguros care-și augmenta * mult valorile pentru sincronizare cu vocea (*vox organandi*, căreia i se putea adăuga o a doua și rareori o a treia) îmbogățită mult cu melisme *. În funcție de caracterul solemn al marilor sărbători bis., soliștii și corul (uneori susținut instr.) interpretau lucrări de genul *organum*. Cele compuse de *Pérotin*, de ample proporții (depășind adesea durata de 25 min). denotă un excepțional simț al formei prin contrastul și echilibrul pe suprafețe muzicale mari, realizate cu ajutorul unor procedee simple, ca: imitația *, variațiunea (1) ritmică și dezvoltarea melodică a celulelor tematice de bază. Dintre cele mai interesante, rămîn pînă astăzi: *Alleluia Nativitas* (triplum), *Viderunt* (quadruplum) și *Sederunt* (quadruplum). *Organum* s-a păstrat, ca gen, în cadrul eclaziastic și stă la originea motetului, dispărînd spre sfîrșitul sec. 13. Spre deosebire de acesta, *motetus* s-a transformat perpetuu, creînd condițiile favorabile tranziției spre *Ars Nova* și constituind adevărata origine a polifoniei renascentiste. *Conductus*, inițial cu text pios, va tinde spre laicizarea subiectelor, păstrînd însă lb. lat. Important este cazul în care autorul polif. nu preia melodia tenorului, ci o alcătuiește el însuși, astfel compozitorul aflîndu-se, pentru prima oară

în istoria muzicii, în fața colii albe de hîrtie în momentul începerii lucrului. Pe la 1260, *Pérotin*, colegii și elevii săi au alcătuit un repertoriu muzical vast, ce a cunoscut o rezonanță universală. Manuscrise-copii ale acestei culegeri s-au păstrat în Anglia, Scoția, Italia și Spania, iar mărturii de interpretare a lucrărilor conținute au fost găsite la mai mult de un secol de la moartea lui *Pérotin*. (Ad. P.)

ars inveniendi (cuv. lat. „arta invenției") v. **compoziție (1)**.

arsis (< gr. arsis „ascensiune, ridicare"), valoarea (**II, 1**) sau grup de valori ritmice plasate în poziție metrică neaccentuată. Tactarea* **a.** se face în general printr-un gest ascendent al brațului, al cărui sens se opune mișcării de tactare a *thesis**-ului. (S. R.)

Ars Nova (lat. „artă nouă"), termen apărut în sec. 14, în Franța, desemnînd tendințele muzicale noi, în opoziție cu *Ars Antiqua* * ce desemna școala componistică a lui Leonin și Perotin de la Notre-Dame (sec. 13). Termenul **A.** este introdus de către Philippe de Vitry, teoretician și „campion al avangardei", care își susține cu vehemență ideile. Astfel, în Franța sec. 14, este cunoscută prima înfruntare pe tărîmul muzicii între vechi și nou, între tradiție și inovația care va duce spre „muzica viitorului". Principalele probleme cu care se confruntă **A.** sînt cele ale notației (**III**) și ritmului. Notația ritmică stabilită după inovațiile lui Perotin (*impuse de contrapunct* *), *consolidată și legiferată* de bis., se încadrează în sistemul muzical *mensural* * sau *proporțional* *, în care valorile *longa* *, *brevis* * și *semibrevis* * erau exclusiv ternare *. Efortul novator al sec. 14 tinde spre eliberarea din această constrîngere, promovînd scrierea în ritmică variată, divizarea valorilor și în doi (binară *) nu numai în trei (ternară). Tratatul lui Philippe de Vitry, *Ars Nova* (1325) pune bazele sistemelor ritmice variate și îmbogățește notația, adăugind valorilor de note existente și alte valori mai mici, cum sînt *minima**, *semiminima** *și fusa**. Libertatea ritmică preconizată atrage după sine libertatea suprapunerii vocilor (**2**) în mersuri melodice independente, pe texte diferite, în lb. lat. și lb. pop. (vulgară), în același timp. Procedee componistice foarte apreciate de compozitorii din **A.** sînt acelea ale *isoritmiei* * și așa-numitul procedeu *hoquetus* *. Printre reprezentanții de frunte ai **A.** se numără Guillaume de Machaut (1305?—1377). **A.** it. înflorește îndeosebi la Florența, în aceeași perioadă. Pornind de la exemplul fr., muzica it. capătă repede un caracter original, teoretizat de Marchetto de Padova în tratatele sale de teorie a muzicii: *Lucidarium* și *Pomerium*, concretizat în muzica lui Pietro Casella (creatorul madrigalului *), Giovanni da Cascia, Jacopo da Bologna și Francesco Landino. Alături de madrigal, genuri foarte pop. ale epocii sînt *caccia* * și *ballata* (v. baladă (**I, 1, 2**)). Inovațiile din domeniul notației permit, în Italia, eliberarea muzicii de text, contribuind la nașterea genului muzicii instr. polif. (M. M.)

ars solfandi v. **solmizare**.

articulare (articulație), asigurarea unei execuții clare, răspicate a discursului muzical. În arta cîntului, noțiunea împrumută semnificația și unele modalități tehnice din vorbire. În arta instr., diferite moduri de a. asigură claritatea expunerii și o largă alegere a mijloacelor expresive. Între termenii *staccatto* * și *louré* * care constituie de ex. extremele noțiunii de a. la vl. —, instrumentiștii dispun de o fină gradație în folosirea acestei tehnici. Estetica enesciană, reactualizînd termenul *louré*, a conferit stilului violonistic o mare comunicativitate, prin adevărate inflexiuni de grai. V. *frazare*. (G. M.)

as, numirea germană modernă corespunzătoare sunetului *la* * *bemol* *. Echivalent engl.: *A flat*. (I. R.)

asas, numirea germană modernă corespunzătoare sunetului *la* * *dublu-bemol*. Echivalent engl.: *A double flat*. (I. R.)

asemănîndă v. **prosomie**.

ásmata (cuv. gr.) v. **bizantină, muzică**.

ásmata exoteriká (loc. gr.) v. **cîntec de lume**

asonanță, (în versificație) rimă imperfectă sprijinită pe vocale finale accentuate (uneori aceleași vocale sau doar apropiate), ignorîndu-se potrivirea consoanelor precedente sau următoare din aceeași silabă sau de după accentul tonic (v. accent (**III**)). **A.** este frecvent întîlnită în poezia pop. românească: *Și le-am fost de mingiiere/Ca și luna printre stele*. În poezia medievală a popoarelor nordice, **a.** constituia, alături de aliterație *, un important principiu de versificație. (G. F.)

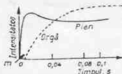
assai (cuv. it. „mult, foarte"), cuvînt menit să accentueze o indicație de tempo (**2**) sau de expresie (ex.: *allegro* **a.**, *esspressivo* **a.**).

așug (cuv. rus. < tc. *așik*, „îndrăgostit"), rapsod popular (poet, cîntăreț și instrumentist), în Azerdbaijan și Armenia precum și în unele republici din partea orientală a U.R.S.S. sau în alte țări învecinate cu acestea. **A.** își acompaniază melodiile și își realizează improvizațiile la instr. de coarde (*saz**, *tar* sau *kemange**). **A.** se constituiau în școli poetice și de interpretare, preocupate de valorificarea unor elemente puternic ancorate în tradiție (aportul creator al interpretului constînd mai ales în varierea, după legi precise de versificație și melodice, a modelelor consacrate). V.: *akin*; *gusan*; *maqam*.

Bibliogr.: Kușnarev, H. S., *Voprosi istorii i teorii armianskoi monodiceskoi muziki*, Leningrad 1958; Manukian, Manouk. *La musique des goussannes contemporains*, in: R. R. H. A., tome X. nr. 1/1973. (G. F.)

22

atac (< fr. *attaque*) **1.** (acustică muzicală) Perioada de trecere de la starea de repaus la cea de vibrație * stabilă a unei surse sonore (voce, instr. muzical etc.). În evoluția temporală



Variația intensității sunetului pe durata a 100 ms (0,1 s) Cum s-a marcat momentul apariției sunetului la orgă.

Atac (1)

a sunetului * îi urmează așa-numitul *regim permanent* (staționar, de stabilitate, a sunetului), după care are loc trecerea inversă, de la vibrație la repaus, numită perioada de *extincție* a sunetului. Ambele perioade formează conținutul *noțiunii de proces tranzitoriu al sunetului*. ■ Microanaliza sunetului muzical (efectuată cu aparatura electroacustică modernă) a condus la depășirea concepției clasice după care sunetul ar fi un fenomen uniform în timp, stabil în frecvență *, intensitate (1-2) și timbru *, conform schemelor din acustica fizică. După noile concepții, bazate pe cercetări fine efectuate asupra înregistrărilor * de mare fidelitate, s-a ajuns la concluzia că sunetul muzical este în realitate un fenomen complex, lipsit de orice uniformitate în timp, chiar dacă s-ar urmări acest lucru. A. și extincția sunetului nu sînt instantanee, din cauza întîrzierilor inevitabile provocate de inerția fizică a maselor care participă la vibrație. Cu cît a. sunetului este mai brusc și mai puternic, cu atît spectrul sonor este mai bogat, conținînd frecvențe continue, ceea ce îi conferă caracterul de zgomot*; acesta se suprapune peste zgomotul specific al emisiei sonore a instr. muzicale respective (frecarea arcușului, suflul executantului etc.). Același efect are loc, cu o amploare mai mică, la trecerea rapidă de la piano * la forte *. În timpul a., intensitatea crește *treptat* de la zero la valoarea finală (dorită), în timp ce la extincție ea scade, tot *treptat*, la zero. Durata a. variază după natura instr. considerat: trp. 20 milisecunde (0,02 s) clar. 40 ms, vl. 50 ms, sax. 60 ms, fl. 200 ms etc. La pian, intensitatea maximă a sunetului este atinsă foarte repede, spre deosebire de orgă (v. fig.). Sunetul pianului nu are un regim permanent propriu-zis, nefiind întreținut, astfel că intensitatea lui scade încet, începînd chiar de la maximumul atins, pînă la extincție, și oscilînd ușor. La orgă, a. durează 0,02—0,04 ms (tuburi cu ancie-tuburi cu gură de fluier), iar intensitatea se menține aceeași pînă în momentul ridicării degetului de pe tastă *, după care urmează perioada de extincție. S-a constatat că, chiar în cazul sunetelor întreținute (instr. de suflat, cu arcuș, orgă etc.), frecvența, intensitatea și timbrul nu sînt absolut uniforme (constante) decît pe o durată de cel mult 100 ms. Sunetul muzical este așadar un fenomen continuu variabil în timp, oricît s-ar vrea să se realizeze constanța caracteristicilor lui. ■ Importanța perioadelor tranzitorii de a. și extincție a sunetului este mai mare decît aceea a regimului staționar. Modul în care se desfășoară a. și extincția, iar nu regimul stabil, creează adevărata personalitate a sunetului, diferită de altele. Eliminînd de pe o înregistrare pe bandă „capul" și „coada" sunetului, audiția „corpului" său (a regimului permanent) nu mai este suficientă pentru individualizarea sigură a instr. emițător. (D. U.). **2.** Moment care marchează emisia sonoră vocală sau instr. Potrivit tehnicii vocale sau instr. (instr. cu coarde, de suflat, de percuție *, cu claviatură *), a. va avea caracteristici diferite. **3.** În orch. noțiunea de a. semnifică, pe lîngă accentul (1) inițial, și intrarea unui grup de instr. (G. M.). **4.** Element tehnic al muzicii contemporane, în special al celei post-seriale *, care din atribut subsidiar al calității sunetului (în special al timbrului) tinde să devină un parametru* de-sine-stătător. În practica de creație, a. intră însă mai curind în sfera articulației *, a cărei extindere (începînd cu muzica unui Bartók, în care s-au remarcat deja sunetele *non vibrato* *, *pizzicatti* * speciali, *arpegierile** ascendente și descendente, diversele „colorări" ale sunetului prin plasarea arcușului în diferite porțiuni de coardă etc.), contribuie nu mai puțin la îmbogățirea ei, în orice caz, la modificarea timbrurilor. De o utilizare a proprietăților a. (1) se poate vorbi în cadrul muzicii electronice * și în general al celei înregistrate *, unde *tăierea a. sau recurența * sunetului (deci plasarea a. la sfîrșitul acestuia)* pot depersonaliza sunetul, îi pot modifica natura. Cazul limită al a., transformarea sa în propriul său negativ, îl constituie utilizarea (cu deosebire de la Xenakis încoace) a *glissando**-urilor continue, în care practic a. dispare din memoria auditivă. Autonomia a. (= articulației) se traduce în muzica post-serială prin operarea diverselor moduri de a. (desigur subiectiv alese de către compozitor) în cadrul unei ordini prestabilite, ca o consecință ultimă a serializării (după ce înălțimile (2), ritmul * — la serialiști — și intensitățile (2) — la Messiaen — fuseseră supuse aceluiași proces. (G. F.)

a tempo (loc. it.) v. al tempo.

atonalism. Raportat la etimonul său: *atonalitate* (respectiv *atonal*), ca antinomie a tonalității **(1)** (tonalului), **a.** își dezvăluie, în baza sa tehnic circumscrisă, conținutul imediat. Este clar, deci, că **a.** are numai această existență antinomică și — în sens diacronic — una de negație față de o realitate care îl condiționează și îi este totodată preexistentă. Atonal — **a.**, noțiuni care, aparent, ar fi putut fi excluse, *în virtutea acestor considerente acuzat speculative*, din vocabularul muzicienilor (partizanii academismului și, deci, a „tonalismului" îl și consideră, de altfel, ca pe un indiciu de degenerescență, ca pe o abatere de la legile firești ale fenomenului sonor), își vădesc însă pe deplin legitimitatea în realitatea însăși, în dinamica devenirii muzicii sec. 20. **A.** înregistrează, în chiar această realitate muzicală imediată, o luare de atitudine din partea creatorului, față de sistemul muzical al tonalității, ca dat anterior, cu legile sale de coeziune internă, cu acea intra-raportare și ierarhizare a funcțiilor * față de centrul tonicii * și, în același timp, cu acea inter-raportare a acestor entități, care sînt tonalitățile **(2)**, în așa fel încît întreg spațiul muzical, diatonic * și mai apoi cromatic*, este „acoperit" prin această ordine tonală. Deoarece armonia **(III,1)** a fost domeniul predilect și cel mai propriu, artizanal vorbind, în care compozitorul a „ascultat" de legile tonalității (făcîndu-le totodată să se supună strategiei sale muzicale într-o compoziție sau alta), **a.** a început să se manifeste tocmai pe acest tărîm, al armoniei. Lărgirea continuă a sferei armoniei la romantici, prin continua cromatizare a melodiei și a structurii acordice, modulațiile * la tonalități **(2)** îndepărtate, polivalența unor acorduri (ce aparțineau virtual mai multor tonalități), disonanțele * nerezolvate au dus deja tonalitatea *(1)* spre limitele ei, chiar dacă în principiu și pe porțiuni restrînse „sentimentul tonal" mai acționa încă. În mod unanim este considerat ca reprezentînd un punct culminant al acestui proces opera *Tristan și Isolda* de Wagner, care, din chiar primele două acorduri * ale Preludiului ei, ilustrează, aproape printr-un „concentrat" structural, toată această stare a armoniei romantice, „criza acesteia", cum o definise Ernst Kurth. Romantismul tîrziu, ce cuprinde în parte și primele două sau chiar trei decenii ale sec. 20, avea să se bazeze pe același sistem armonic, ducînd mai departe disoluția sistemului tonal, în sensul în care l-a transmis tradiția de două sec. a muzicii occidentale. **A.**, propriu parțial creației unor Reger, Pfitzner, Skriabin, Richard Strauss și — în fazele de început ale activității lor componistice — unor Schönberg și Berg, relevă clar acum opoziția principială față de tonal și tonalitate: slăbirea coeziunii interne a datelor tonalității — chiar independența acestora —, intra și inter-raportarea liberă a funcțiilor *, un cromatism * hipertrofiat — chiar dacă încă nu total, — o absolutizare, dusă, paradoxal, pînă la negare, a dimensiunii armoniei (și dizolvarea în aceasta a oricăror elemente ce mai denotau independența intonațională și ritmică a melodiei). Toate acestea au condus la un fel de complicare barocă a *discursului* și, mai ales, a *scriiturii*, care a conferit operelor apărute în această perioadă un caracter elaborat și, oarecum, ermetic. Faptul nu a împiedicat apariția unor opere remarcabile bazate pe **a.**, cum sînt — pentru a ne referi doar la două lucrări: *Pierrot lunnaire* de Schönberg și *Salomea* de Strauss —, în care densitatea și expresivitatea tematică, sugestivitatea procedeelor (chiar a celor extramuzicale — de declamație * de exemplu) sau orchestrația * au pus accentul pe conținutul adînc psihologic. **A.** se aseamănă, astfel, mai ales prin propunerile sale constructive, cu precubismul lui Cézanne, căci întreagă această stare de „suspensie" în care se aflau elementele muzicale, avea să cedeze – ca și în cazul cubismului — unei alte stări, ce va „coagula" aceste elemente, le va da o nouă coeziune, în virtutea unor noi principii de ordine, proprii sistemelor imediat următoare: dodecafonia * și serialismul *. (G. F.)

a tre (loc. it. „în trei, cîte trei") **1.** Indicație tehnică utilizată în partiturile * în care trei instrumente sînt notate pe un singur portativ * (ex.: 3 trb.) și arată că, într-un pasaj notat cu un singur rînd de note, cele trei instr. cîntă la unison*; abrev. *a* 3. (V. și *a due*). **2.** Termen ce arată reunirea a trei partide instr. în *sonata-trio* („*sonata* **a. t.**"). V. *sonată*.

attacca (cuv. it. „atacă"), indicație conform căreia, la o schimbare marcată de tempo **(2)** sau la înlănțuirea a două părți **(1)** dintr-o lucrare, trecerea trebuie făcută direct, fără întrerupere.

aubade (cuv. fr. [obad]: < *aube*, „zori"; echiv. sp. *alborada**). Inițial, cîntec de trubaduri * despre despărțirea îndrăgostiților în zori (v. *alba*). În sec. 17—18, muzică executată dimineața, eventual sub ferestrele unui personaj de vază sau la ceremonia sculării lui. E opusul serenadei *. Ulterior, unii compozitori (Bizet, Lalo, Rimsky-Korsakov) au început să aplice termenul de **a.** unor piese cu caracter idilic dar fără o funcție anume. (A. M.)

aube (cuv. fr.) v. **alba; aubade.**

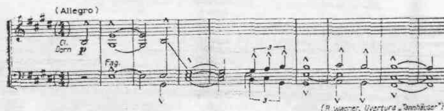
Auftakt (cuv. germ. „înainte de tact, de măsură") **1.** Anacruză **(2)**. În dirijat *, gestul prin care dirijorul indică intrarea **(2)** orchestrei* sau a corului **(1)**, independent de faptul că această intrare se produce pe un timp* accentuat sau neaccentuat (v. accent **III, 1**).

augmentare (< lat. *augmentatio* „mărire"), procedeu contrapunctic de modificare a aspectului unei linii melodice prin mărirea duratelor (1). Îşi găseşte aplicare în special în formele polif. imitative: canonul* şi fuga* — în aceasta din urmă, ca mijloc de transformare a temei * cu prilejul stretto*-ului. Creşterea duratelor se face în mod proporţional, păstrîndu-se fizionomia ritmică originară. În ritmul binar * duratele de obicei se dublează, iar în cel ternar* se triplează, rareori intervin proporţii mai mari. A. poate fi combinată cu alte procedee contrapunctice ca de exemplu cu inversarea* desenului melodic. Prin A. se obţine o subliniere a liniei melodice, care cîştigă în relief şi prestanţă. Din acest motiv ea apare mai ales în părţile conclusive ale diverselor lucrări. Prezentă încă din perioada Ars antiqua *, A. a cunoscut o mare răspîndire în arta polifoniştilor flamanzi (sec. 16 — v. neerlandeză, şcoală) şi apoi în muzica barocului *. Se întîlneşte şi mai tîrziu, la clasici şi la romantici, la cei din urmă a. putînd a efectua şi metrul (2). În creaţia contemporană este aplicată adeseori într-un mod liber, în scopul schimbării profilului ritmic iniţial. Ant. *diminuare**. (L. C.)



Canon cu augmentare şi inversare (J. S. Bach, Arta fugii, Contrapunctus VII)





(R. Wagner, Uvertura „Tannhäuser")

Augmentare

aulet v. **aulodie.**

auletică v. **aulodie.**

aulodie, cînt vocal acompaniat de aulos * la vechii Greci (*spre deosebire de a., auletica* semnifica execuţia pur instrumentală la aulos). Potrivit tradiţiei mitice, a. şi-ar avea originea

în cultul lui Dyonisos. Practicantul **a.** (auletul) trebuie să respecte așa-numitul nomos* aulodic, adică legi ce fixau anumite formule melodice. V. *chitarodie.* (CL. L. F.)

aulos (cuv. gr. αὐλός). În Grecia antică, instrument aerofon cu ancie* dublă, prevăzut cu 4—5 orificii. A fost preluat, se pare, din Asia (cel mai vechi exemplar a fost găsit în mormîntul regelui sumerian Ur, cca 2700 î.e.n.). Instr. folosit adesea împerechiat *(diaulos)*, era legat de ceremoniile cultice, profane și de teatru. Romanii îl cunoșteau într-o formă mai evoluată, sub denumirea de *tibia**. V. *aulodie.* (W. G.)

autentic, ă (< lat. *authentus*; echiv. gr. κύριος *kyrios*) v. **cadență (1); eh; mod (I, 3).**

autofone, instrumente v. **instrumente (I)**

automelă (Biz.) (< gr. αὐτόμελον, *Automelon*, „însuși glăsuitoare"; sl. самогласнѡ „însuși glasul" sau *samoglasnica*, самогласнъ), imn în formă de tropar* care își are melodia sa proprie, neîmprumutată de la alte genuri. Este scrisă în versuri. Melodia **a.** poate circula și cu alte texte. Spre deosebire de irmos *, care servește ca model în canoane **(2)** adică pentru troparele înlănțuite printr-o temă comună, **a.** este un model pentru stihirile * sau troparele izolate, adică pentru așa-numitele prosomii * (S. B. B.)

autopian v. **pianolă.**

auz I. 1. A. *fiziologic*, simțul prin care se percep sunetele. Analizatorul auditiv cuprinde: urechea, căile auditive spre scoarța cerebrală și ariile auditive corticale. Variațiile de presiune produse de vibrațiile* corpurilor sonore, captate direcționat de urechea externă și transmise prin conductul auditiv la timpan sînt transformate în vibrații mecanice; în urechea medie acestea deplasează oscioarele-pîrghii ale căsuței timpanului (ciocanul, nicovala și scărița) care leagă timpanul de fereastra ovală a melcului, amplificînd vibrațiile. Căsuța comunică posterior cu cavitățile mastoidiene care au rol de cutie de rezonanță, iar anterior cu naso-faringele prin trompa lui Eustachi, a cărei deschidere în timpul deglutiției restabilește o presiune internă egală cu cea atmosferică, absolut necesară bunei funcționări a timpanului. Vibrațiile se transmit sub formă de unde de compresiune lichidului peri- și endolimfatic al urechii interne; aceasta cuprinde labirintul osos și membranos, respectiv vestibulul comunicînd cu cele 3 canale semicirculare (organul echilibrului) și cu melcul (organul auzului). În melc, mișcarea lichidului pune în vibrație membrana bazilară, excitînd selectiv, pe zone, și celulele senzoriale ciliate (c. 24 000—30 000) ale organului Corti, așezate paralel. Fenomenul transformării energiei fizice în influx nervos și întreg mecanismul analizei sunetului nu e încă elucidat. Teoria armonicelor* (Helmholtz) e amendată de cercetările moderne (ex. Georg von Békésy, 1899—1972, premiul Nobel 1961). Vibrațiile membranei bazilare, cu o regiune de maximă amplitudine" în funcție de frecvență*, generează potențiale electrice, care sînt transmise în impulsuri de diverse grupări de fibre auditive (formînd, împreună cu cele vestibulare ale echilibrului, perechea a 8-a de nervi cranieni) prin variate formațiuni bulbare, apoi diencefalice ambelor emisfere ale cortexului temporal — sediul recepției imaginilor auditive (ariile 41, 42, 22 și 52 ale lui Brodmann). Procesul de analiză și sinteză auditivă, început în melc, se perfecționează pe măsura apropierii de scoarță, unde se produc reprezentări sonore și generalizări. Diversitatea ariilor auditive și a legăturilor cu cele motrice, vizuale, de memorare, de integrare intelectuală etc., asigură percepția „integrată" a muzicii (Encicl. *Fasquelle).* Percepția sonoră are o mare relativitate, un caracter „zonal"; fiecărui sunet îi corespunde o „zonă" (N. A. Garbuzov) de excitație nervoasă sau o „plajă neuronală" (Collaer) de c. 20 Hz*, iar calitățile sunetului sînt într-o complexă interdependență. Timpul (durata) minim de percepere ar fi de 1/20—1/10 secunde (Fritz Winckel). Zona audibilității umane, care scade cu vîrsta, cuprinde frecvențe (înălțimi **(I)**) între 16 și 20 000 Hz și intensități **(I)** între 0 și 120 dB*. În registrul **(I)** mediu cea mai mică diferență de frecvență perceptibilă ar fi 12 cenți *, respectiv c. 3 Hz = 1/40 ton (Winckel) sau de 1/200 ton (Willems), iar de intensitate 0,2 dB (Winckel) sau 1 dB (Popescu-Neveanu). Perceperea timbrului * e un proces psihic subtil, bazat pe fuziunea componentelor spectrului sonor și regimul tranzitoriu al sunetelor (v. atac **(I)**). Audiția biauriculară asigură localizarea sursei sonore. În perceperea mai multor sunete simultane pot apare armonice * subiective, sunete adiționale sau diferențiale (v. bătăi), efectul de „mască" (acoperirea unor sunete mai înalte sau mai slabe) etc. Rapiditatea și precizia percepției cresc în prezența unui fond sonor constant (A. Daniélou). **2. A.** *psihologic* modifică percepția auditivă în funcție de: *proprietățile obiective ale stimulului* (randament maxim la intensități medii, dependența de durata acțiunii stimulului, de frecvența și contextul apariției acestuia; variațiile aleatorii ale stimulului diminuează precizia percepției) sau de: *factorul psihofiziologic și de personalitate* (generind fenomene legice ca: adaptarea, sensibilizarea, saturația, depresia, oboseala, depinzînd de vîrstă, de factorii tipologici și temperamentali, de stările de „set" sau motivație, de contextul social de manifestare a subiectului etc.). **II. A.** *muzical*, capacitatea senzorială, emoțională și rațională de considerare a fenomenului sonor, condițională social și istoric. **A.** *senzorial*, capacitatea de a primi obiectiv impresiile (nivel bulbar); **a.** *afectiv*, capacitatea de ascultare subiectivă, urmată de o apreciere calitativă (nivel diencefalic); **a.** *rațional*, sinteza

experienței senzoriale și afective (nivel cortical). În practica muzicală cele 3 aspecte formează o unitate. **A.** *melodic*, capacitatea de a recepționa, trăi, recunoaște și reproduce o melodie (Popescu-Neveanu). **A.** *armonic*, capacitatea superioară de integrare într-o configurație unitară de două sau mai multe sunete (melodii) emise concomitent. **A.** *relativ*, conștiința raporturilor sonore (de la intervale*, trepte * funcționale la denumirea sunetelor). Cuprinzind cele 3 aspecte, **a.** e legat de natura artistică a muzicii și constituie o caracteristică esențială a capacității muzicale. **A.** *absolut*, posibilitatea identificării înălțimii sunetelor, fără reper (exterior). E o capacitate de memorare sonoră, de esență fiziologică cu 2 aspecte complementare: pasiv (recunoașterea unui sunet dat) și activ (intonarea sunetului corespunzător unei note date). Fiind mai rapid, favorizează, în limita posibilității de eroare de apreciere (v. **a.l.l.**), virtuozitatea*, memorizarea, orientarea în pasaje modulante sau atonale, corectarea greșelilor, dar neglijează senzorialitatea și afectivitatea: dezavantajele pot fi grave în interpretarea enarmonică * eronată a sunetelor, în cazul distonării în muzica vocală sau a acordajului (2) defectuos al instr. și mai ales în aprecierea reală a capacității muzicale. Adesea **a.** *absolut* e legat de timbrul * instr. sau de diferite asocieri auditive, cromatice* etc. **A.** *interior*, formă evoluată a **a.** *muzical*, constind în posibilitatea de imaginare pasivă a fenomenului sonor în toată complexitatea. **A.** este perfectibil. Educarea ca și determinarea **a.** *muzical* trebuie să țină seama de limitele percepției și de cele 3 aspecte menționate. Educația e cu atît mai eficientă cu cît începe mai timpuriu, paralel cu educarea **a.** verbal, fiind însoțită de mișcare și activitate vocală (dezvoltarea afectivității) folosind instr. cu sunete fixe și temperate * (ex. pianul), dar și alte instr. netemperate, ideal electronice (dezvoltarea senzorialității). După perioada preinstr., obligatorie, se poate aborda un instr. evoluat. Esențiale rămîn solfegiul* și dictatul * (melodic, armonic, polifonic), pregătite de studiul intervalelor (**a.** *melodic*) și acordurilor *, (**a.** armonic) cultivînd simțul tonal și modal, memoria muzicală (**a.** interior), inspirația creatoare prin improvizație * și îmbinînd **a.** *relativ* cu cel *absolut*. V. *acustică*; *psihologie muzicală*.

Bibliogr.: Helmholtz, von H., *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, 1863; Strumpf C., *Tonpsychologie*, Leipzig, 1884–1890; Seashore, C. E., *Psychology of music*, New York și Londra, 1938; Stevens, St. M., – Davis, H., *Hearing. Its Psychology and Phisiology*, New York, 1938; Garbuzov, N. A. *Natura zonală a auzului absolut* (în rusă) în: *Rev. de Fiziologie a URSS*, nr. 3, 1946 (citat în: K. Mostras, *Intonația la vioară*, (trad. rom. Buc., 1959); același, *Zonnaia priroda dinamicescovo sluha*, Moscova, 1955; Willems, E., *Les bases psychologiques de l'éducation musicale*, Paris, 1956; același, *L'oreille musicale*, Bienne, vol. I, 1970, vol. II, 1972; Buican, G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc., 1958; R. H., art. *Ouïe*, în: *Encicl. Fasquelle*, Paris, 1958; Békésy, G., von, *Experiments in Hearing*, New York și Londra, 1960; Winckel, F., *Vue nouvelles sur le monde des sons*, Paris, 1960; Trendelenburg, F., *Akustik*, Berlin, 1961; Collaer, P., *Les bases physiologiques de la musique*, în: *Musikalische Zeitfragen*, Kassel, Basel, X, 1962; Iarosevici, G., – Reinfeld, A., *Un aparat pentru examinarea auzului muzical*: în: *Lucrări de muzicologie*, Cluj, nr. 2, 1966; Daniélou, A., *Sémantique musicale*, Paris, 1967; Gîrbea, Șt. – Cotul, G., *Fonoaudiologie*, Buc., 1967; Backus, J., *The Acoustical Foundations of Music*, New York, 1969; Bircă, A., *Sistematizări reflexe în predarea scrierii muzicale*, Buc., 1970; Popescu-Neveanu, P.- Golu, M., *Sensibilitatea*, Buc., 1970; Golu, M., *Percepție și activitate*, Buc., 1971; Kreindler, A., *Structura și funcțiile sistemului nervos central*, Buc., 1976.

Ave Maria (lat. „Salut, Maria") **1.** Rugăciune catolică. **2.** Melodia gregoriană * corespunzătoare acestei rugăciuni. În sec. 15–16, **A.** a fost prelucrată în motete* și mise* de către Ockeghem, Willaert, Pierre de la Rue, Josquin, Palestrina, Victoria etc. **3.** Piesă vocală cu caracter lirico-religios independentă de modelul gregorian (cele mai celebre aparțin lui Schubert și lui Gounod). (A. M.)

a vide *(loc. it.)* v. **coardă.**

axion (BIZ.), imn adresat Fecioarei, care se găsește în oda a IX-a a canonului **(2)** utreniei* învierii și care se cîntă la liturghie *, imediat după sfințirea darurilor. Denumirea de **a.** provine de la primele cuvinte gr. ale textului cîntării: "Ἄξιον 'εστιν ὡς ἀληθῶς *Axion estin os alithos* „Cuvine-se cu adevărat". **A.** este format din două părți distincte. Partea a doua, „Ceea ce ești mai cinstită", datează din sec. 8 aparținînd lui Cosma Melodul, iar prima, „Cuvine-se ...", este o completare tîrzie (sec. 10–11), a călugărilor athoniți, ca o parafrazare și introducere lămuritoare a textului inițial. **A.** *Cuvine-se* sau *Vrednică ești* se cîntă și tot timpul anului la liturghia lui Ioan Hrisostom; în postul păresimilor la liturghia Sf. Vasile, acesta este înlocuit cu **a.** 'Επὶ σοὶ χαίρει κεχαριτωμένη *Epi soi hairei cheharitomeni* „De tine se bucură toată făptura" (în Joia Mare „Din ospățul", în Sîmbăta Mare „Nu te tîngui"), iar la cele 12 praznice împărătești în locul **a.** Cuvine-se se cîntă irmosul* *Cîntării* a IX-a a Canonului sărbătorii. (S. B. B.)

B

b 1. Numele treptei * a 7-a în gama* de *do**, în țările care folosesc nomenclatura muzicală engleză sau germană. Inițial, **b** a desemnat treapta a 2-a a scării de *la** (*A=si*), devenind ulterior, în notația alfabetică lat., treapta a 7-a a scării de *do*. Această treaptă fiind mobilă, unii teoreticieni au păstrat **b** (mic) pentru *si bemol* și **B** (majusculă pentru *si* natural). În Germania, **b** desemnează, începînd din sec. 17, numai *si bemol*, *si* fiind notat prin H*. **B** (numit *B quadratum* — fr. *B. carré*). **b** (numit *rotundum* sau *molle*) precum și **B** tăiat de o cruce (*B cancellatum*) au devenit alterații* (♮ = becar*, ♭ = bemol*, ♯ = diez*). **2.** Abrev. pentru bas (**III,1**). **3.** Abrev. (majusculă) pentru bel*.

Tabel de corespondențe (**b(1)**)

Anglia	Germania	Țările latine
B	H	Si natural
B flat	B, Hes	Si bemol
B double flat	BB, Heses	Si dublu bemol
B sharp	His	Si diez
B double sharp	Hisis	Si dublu diez

bacanală 1. Dans festiv, de origine egipteană, prin care era preamărit la vechii greci și la romani zeul Bacchus — zeul vinului și al veseliei. **2.** În muzica sec. 19, piesă fără formă precisă, prin care se urmărea crearea unui efect de mare fantezie, prin intensitate coloristică și frenezie ritmică (o **b.** celebră este cea din *Tannhäuser* de Wagner, — tabloul intitulat „Venusberg"). (I. R.)

background (*JAZZ*) (cuv. engl. 'bækgraund), fond sonor (melodic, armonic, ritmic), improvizat* sau scris de un aranjor, care susține și completează partea improvizată a solistului. V. *growl*. (M. B.)

badinerie (cuv. fr. [badinœ:ri] „glumă, joacă"), numele unei piese vioaie, cu caracter glumeț (în felul *scherzo**-ului), din suitele* franceze și



(J. S. Bach, Badinerie din Suita nr. 2 în Si minor pentru flaut și coarde)

Badinerie

germane din sec. 18. Măsura, binară* (2/4 sau ₵), se păstrează riguros. (Ex. J. S. Bach, *Suita a II-a pt. orch.*, B. W. V. 1067, ultima parte; Telemann, *Badinage*, în C și în tempo *Très vite*, din *Suita „Musique de table"*). Sin. fr.: *badinage*.

bagatelă, piesă instrumentală de caracter*, de mici dimensiuni și relativ ușoară, cu aspect de divertisment-fantezie*. Forma sa este, de obicei, liberă. (**B.** au scris: Couperin, Beethoven, Scărlătescu). (I. R.)

baghetă 1. Partea de lemn a arcușului*, de-a lungul căreia este întins părul. **2.** Băț de lemn sau de metal ce servește la punerea în vibrație a unor instr. de percuție* și variază ca formă în funcție de instr. sau de efectul sonor dorit. **B.** sînt de obicei din lemn, mai bombate și rotunjite la una din extremități, cu capătul învelit în piele, în pîslă etc. **3.** Vergea subțire de lemn, fildeș, aluminiu sau plastic, cu o lungime variind între 15 și 30 cm, ce servește dirijorului la tactare*, la conducerea orch. în general. Reprezentînd o „prelungire" a brațului dirijorului, **b.** contribuie la o mai mare exactitate ritmică, a intrărilor (**2**), a expresivității în execuție. **B.** a înlocuit arcușul primului violonist, sau sulul de hîrtie (știmă*) al clavecinistului (instrumentiști ce fuseseră, pînă în sec. 19, conducătorii ansamblului). V.: *dirijat*; *orchestră*.

bahius (< gr. Βακχεῖος *Bakheios* „referitor la Bachus"), picior metric format dintr-o silabă scurtă și două lungi. Ex: ∪ — —. (A. M.)

baian, armonică* avînd butoni în loc de clape. Acordajul (**1**) **b.** este bazat pe gama cromatică*. Butoanele pentru mîna dreaptă redau melodia, iar cele din stînga realizează acompaniamentul *

(prin acorduri * gata construite). Este răspîndit ca instr. pop. în unele zone ale U.R.S.S. Numele și-l trage de la cîntăreții de balade numiți Baian. (L. B.)

baladă (< fr. *ballade*; de la it. *ballata* „dans"), în accepțiunea modernă, specie a poeziei epice, populare și culte. Narează fapte istorice sau legendare, întîmplări fantastice etc., fără a avea însă caracterul de frescă și suflul larg al epopeii. **I.** La origine (în ev. med.), **b.** desemna un cîntec întovărășit de dans. Ulterior, sensul termenului s-a modificat în funcție de epocă și țară. ■ În Franța *(ballade)*: formă poetico-muzicală fixă, consacrată de curentul Ars Nova *. Era alcătuită din trei strofe încheiate toate cu același vers care servea astfel drept refren*. Stilul muzical era polifonic* iar forma* (pentru fiecare strofă): AAB. Dacă în sec. 14 **b.** a fost intens cultivată de Machault și urmașii săi, atingînd un înalt grad de rafinament, ea iese treptat din uz în perioada următoare. O mai întîlnim, în sec. 15, la Dufay, Binchois etc. și, cu totul sporadic, în cel următor (Josquin). ■ În Italia *(ballata* < vb. *ballare* „a dansa") **1.** Străvechi gen muzical-poetic întovărășind dansurile în cerc. Strofele, cîntate de solist, alternau cu refrenul* corului. În forma aceasta, **b.** s-a menținut pînă în sec. 14, coexistînd un timp cu noua formă de **b.** propriu-zis muzicală (nedansată). **2.** Formă derivată din **b.** (I, 1), elaborată și fixată în laude* spre sfîrșitul sec. 13, sub influența canzonei* și a virelai*-ului. Se cînta solistic și era alcătuită din mai multe secțiuni cu următoarea structură: refren *(ripresa)* cu metrică* și melodie proprie (A), *stanza* formată din doi *piedi* identici metric și melodic dar diferiți de refren (BB) și *volta* care reia metrica și melodia refrenului (A) și se încheie cu primul vers al *ripresei*. Este aceea care devine polif. în a doua jumătate a sec. 14, fără ca forma monodică * să fie totuși părăsită. **B.** atinge apogeul dezvoltării ei grație curentului Ars Nova, fiind genul cel mai îndrăgit de compozitori (numai de la Landino s-au păstrat 140 de **b.**). În epoca următoare, **b.** își pierde importanța și totodată adoptă un conținut semi-dramatic. În sec. 16, frottola* polif. reia parțial caracteristicile **b.** ■ În Anglia *(ballad* [bæled]): poezie cu caracter narativ și și structură strofică, cîntată monodic și, inițial, întovărășită de dans. Spre deosebire de alte țări, în Anglia, legătura **b.** cu dansul s-a menținut sporadic pînă prin sec. 17 (Grove). **B.** a cunoscut o mare vogă la curtea lui Henry al VIII-lea după care a căzut în dizgrație, fiind lăsată pe seama cîntăreților ambulanți: în aceste condițiuni, pe melodiile **b.** se adaptau adesea texte cu caracter politic. Culegerile de folclor făcute de Thomas Percy (1765) și Walter Scott (1800) cuprind numeroase **b.** **II.** Publicarea de cătr Percy și Scott a **b.** engl. a stimulat imaginația poeților romantici germ. (Herder, Goethe, Schiller) care au scris, la rîndul lor, **b.** ce narau fapte istorice, legendare sau fantastice. Aceste **b.** au stat la baza pieselor vocale de tipul liedului *, scrise de compozitorii: J. Zumsteeg, Schubert *(Erlkönig, Moartea și fata)*, Loewe

BALADA GHIȚĂ CĂTĂNUȚĂ

Parlando rubato — Muntenia

Baladă (IV)

(17 volume de **b.** — cel mai consecvent cultivator al genului). *B. pentru voce și pian are o* formă liberă, adesea strofică, îmbinînd intonațiile de recitativ * cu frazele cantabile, în timp ce acomp. este destinat să creeze atmosfera. Cu timpul, **b.** pătrunde în operă (ex. „**B.** Sentei" din *Olandezul zburător* de Wagner, „**B.** Regelui din Thule" din *Faust* de Gounod etc.). De asemenea, **b.** poate lua proporții de cantată *. **III. B.** *instrumentală:* gen datorat compozitorilor romantici și caracterizat printr-un ton narativ (în spiritul **b.** literare, deși fără intenții programatice*). Creatorul **b.** instr. a fost Chopin. Exemplul său l-au urmat Liszt, Brahms, Vieuxtemps, Fauré etc. Dintre compozitorii români care au scris **b.** instr. cităm pe: C. Porumbescu, G. Enescu, P. Constantinescu, T. Ciortea. Unele **b.** au caracter concertant, cum este cazul *aceleia a lui Fauré (pian și orch.)*; **b.** pentru orch. este o variantă a poemului simfonic* (ex. **B.** *Blanik* de Janáček). (A.M.). **IV.** În folclorul românesc: gen epic literar-muzical, de mari dimensiuni, avîndu-și originea într-un trecut îndepărtat. Forma străveche, de **b.** dansată (v. **b. I**) se mai păstrează la aromâni. În terminologie pop., sin. **b.** este *cîntec bătrînesc*, termen la care se mai adaugă numele eroului sau conținutul fabulației („A lu' Corbea", „Focu' de la Costești"). **B.** este atestată din sec. 6 (*Iordanes*), apoi în sec. 15 („Cîntecul jalnic" despre jafurile turcești *De la Braieu mai la vale*), în sec. 16 (Miron Costin — despre „obiceiul vechi" de a se cînta la mesele Domnitorilor „cîntecele Domnilor din trecut . . . cu nume bun" — Strykowsky, Szamosközi, Balassa *Balint* ș.a.). *Gen prin excelență* declamator (se cîntă în fața unui „public" și la cerere), avînd o tematică extrem de bogată, ce aparține mai multor straturi, **b.** se împarte în: fantastică, eroică-vitejească și haiducească, păstorească, cu tematică feudală, istorică, nuvelistică, jurnalo-orală (stratul cel mai nou). Atrăgînd atenția cercetătorilor prin excepționala valoare a unor exemplare, ca *Miorița* sau *Meșterul Manole* **b.** au fost considerate „mici poemuri asupra întîmplărilor eroice și asupra faptelor mărețe" (*V. Alecsandri*), „celebrează faptele și viața generațiilor de mai multe secole în urmă" (G. Dem. Teodorescu), sînt un „ecou al actualității, o întîmplare pusă în cîntec și publicată prin lăutari" (George Călinescu). Textele epice sînt adaptate mai multor stiluri * muzicale: „recitativ epic" *(Brăiloiu), doină * sau cîntec* **(I, 1)**. *Unele teme (Miorița, Pintea, Meșterul Manole, Soacra rea, Șarpele, Ilincuța)* se asociază și melodiilor de colindă *, caz în care au o funcție diferită, de urare, iar desfășurarea epică este mult redusă. Trăsăturile proprii recitativului * epic al **b.**: gruparea improvizatorică * a unor formule tradiționale (recitare recto-tono, melodică și parlato) într-o formă liberă și în ritm nesupus rigorilor metrice*. Conținutul muzical al formulelor **(I, 1)** diferă după funcția și locul pe care îl ocupă *în cadrul „strofei elastice" (Brăiloiu)*. În interpretarea mixtă, vocal-instr., a țăranilor (voce și fluier* sau cimpoi*) și a lăutarilor*, forma cuprinde: a) *introducere instr.* (derivată din recitativul epic vocal anticipat, în trecut, de *taksim** — melodie de factură orientală); b) *partea vocală*, liberă, care alternează cu c) *interludii* **(1)** *instr.*; d) *un final instr.* (constînd dintr-un material melodic din partea vocală sau o melodie de dans). Material sonor extrem de variat ca structură și ambitus **(1)**: scări diatonice * cu trepte * mobile, scări cromatice *, îndeosebi în interpretarea lăutărească, paralelism major*-minor*, moduri diatonice modulînd în moduri cromatice și invers. Sin. *Cîntec bătrînesc* (E. C.)

Bibliogr.: König, A., *Die Ballade in der Musik* — 1904; Northcote, S., *The Ballad in Music*, Londra, 1942; Moser, H. J., *Die Ballade*, Berlin, 1930; Wolfenbüttel, 1959; Marrocco, W. T., *The Ballas — A Metamorphis Form* in: *Acta Musicologica* (Kassel-Basel), 1959, nr. 1 p. 32—37; Gennrich, F., Rondeaux, *Virelais und Balladen*, 2 vol., Dresda, 1921; Pirrotta, N., *Lirica monodica trecentesca* in: *La Rassegna Musicale*, Roma, 1936, p. 317—325; Graves, R., *The English Ballad*, 1927; Brăiloiu, C., *Cîntece bătrînești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina*, Buc., 1932; Comișel, Emilia, *Recitativul epic al baladei*, Supl. la Rev. MUZ., 6, 1954; același, *Contribuții la cunoașterea eposului popular cîntat*, Rev. folcl. 3—4 1962; același, *La muque de la ballade populaire roumaine*, in *Les Colloques de Wégimont*, IV, 1958—1960, Liège, 1964; același; *Folclor muzical*, Buc., 1967; Amzulescu, Al., Ciobanu, Gh. *Vechi cîntece de viteji*, Buc., 1956.

balais à jazz (cuv. fr.) v. **maturi**.

balalaică, vechi instrument popular rusesc. Sunetul se produce prin ciupirea celor trei coarde întinse pe o cutie de rezonanță* de formă triunghiulară. Există astăzi o întreagă familie de **b.** (L. B.)

balancement (cuv. fr. [balansmān] „legănare"), efect de *vibrato** obținut la clavicord*. Se realizează prin varierea gradului de apăsare a degetului pe tastă *. Se notează prin mai multe *puncte plasate deasupra notei și unite prin* legato. Echiv. germ. *Bebung*. (A. M.)

balet (< fr. *ballet*, din it. *balletto*, de la *ballo*, dans), reprezentație teatral-muzicală bazată pe dans* și (uneori) pantomimă, cu argument literar (libret).* sprijinită cel mai adesea pe muzică (uneori se folosesc și texte diverse) special compusă sau pe colaje din compoziții destinate inițial execuției în concert **(1)** sau din efecte sonore diverse (**b.** contemporane). Ca și opera*, **b.** a rîvnit la începuturile sale să reînvie marea tradiție a spectacolului total sincretic,* din antichitatea elină (v. tragedie **(1)**). **B.** a luat naștere în Franța, ca **b.** de curte *(practicat, prin îngemănarea muzicii vocale sau* instr. — mai tîrziu cu precădere — cu dansul, în cadrul ritualurilor și serbărilor regale), evoluînd către spectacolul organizat după modelul italienizant *(Ballet comique de la reine*, 1581, socotit ca prima lucrare în gen). Treptat, **b.** a asimilat diverse forme și maniere de dans, cunoscînd o epocă de înflorire în timpul lui

Lully (care a utilizat subiecte din Molière), autor de „comedii-balete" și „opere-balete" (*Triomphe de l'Amour*, 1581), în care apar pentru prima oară dansatori profesioniști, formați la Academia regală de dans, creată în 1661. Apar creatorii de coregrafii *, proveniți dintre dansatori, unii fiind preocupați de sisteme de notație sau de aspectele teoretice ale dansului și b. (Jean Georges Noverre, 1727—1810, autor al celebrelor *Scrisori despre dans și balete*, 1760, trad. rom.). Alți dansatori pedagogi și autori de coregrafii de mare răsunet au fost Taglioni (Filippo T., 1777—1871, Maria T., 1804—1884, Paolo T., 1808—1884), Vestris (Gaetano V., 1729—1808, Auguste V., 1760—1842). B. romantic, ilustrat prin *Giselle* (1841), muzica de Adolphe Adam, *Silfida* (1832) și multe altele, va culmina prin activitatea lui Marius Petipa (1818—1910), colaborator al lui Ceaikovski. Tradiția academică, fondată de Carlo Blasis (1795—1878) și August Bournonville (1805—1879), împreună cu b. romantic vor cunoaște un impas din a cărui ieșire se impun creațiile moderne, îndeosebi ale coregrafilor *Baletelor ruse* * (1909—1929) ale lui Serghei Diaghilev (1872—1929): George Balanchine (1900), Mihail Fokin (1880—1942, reformator cu puternică personalitate — *Moartea lebedei*, *Chopiniana*, *Pasărea de foc*, *Petrușca*, *Daphnis și Chloé* ș.a.), Serge Lifar (1905, numeroase coregrafii îndeosebi la opera din Paris, 11 cărți despre arta dansului), Leonid Massin (1896), Vaslav Nijinski (1890—1950), Anna Pavlova (1882—1931) ș.a. Printre autorii de b. contemporane, după cel de al doilea război mondial, cei mai proeminenți sînt Frederick Ashton englez (n. 1906), Maurice Béjart, francez (n. 1927), John Cranko, sud-african care a activat îndeosebi la Stuttgart (1927—1973), Iuri Grigorovici, sovietic (n. 1927), Rudolf von Laban (1879—1958), austriac, autorul unui sistem de notație larg răspîndit (*Principii ale notării dansului și mișcării*, Londra, 1956), Roland Petit, francez (1924), Jerome Robbins, american (1918), Antony Tudor, englez (1919). Alte personalități ale b. modern sînt: Martha Graham (1893), Alwin Nikolais (1912), Alvin Ailey (1931). (P. C.) ■ Preocuparea pentru spectacolul coregrafic se situează în cultura națională românească în aceeași perioadă cu primele începuturi ale teatrului liric (vodevil *, operă, operetă*). Abstracție făcînd de unele momente dansante din vodeviluri, sînt de reținut, printre primele lucrări cu profil coregrafic, cîteva partituri situate în jurul anului 1840 — *Țara dansurilor* și *Dans de l'auro* de I. A. Wachmann, *Melodrama* după baletul *Flăcărior cu al priculicilor* (autor necunoscut). În a doua jumătate a sec. 19 s-au evidențiat trei tipuri principale de lucrări coregrafice; b. romantic, bazat pe numere * autonome (*Doamna de aur* sau *Demonul dansului încins*, „Mare balet cu muzică națională" de Ludovic Wiest, scenariu de P. Grădișteanu, *Ielele* de Fr. Spetrino, libret de Ed. Aslan, *Cupidon* de Th. Fuchs, libret de Miron Paltin), b. de tip folcloric, axat pe datini populare (*Sărbătoare în sat*, „mare b. într-un act" montat de G. Moceanu pentru Expoziția din Chicago in 1893) și așa-numitul „b. mixtură", spectacol cu dansuri, cîntece și coruri (*Patru săbii* de C. Dimitrescu). Se adaugă și momente coregrafice cu o anumită autonomie în spectacolele de operă (*Petru Rareș* de E. Caudella, scena de b. din actul III). Reținem și numele unor coregrafi ai epocii, cum sînt balerina Auguste Maywood și, mai ales, specializat în dansurile românești, George Moceanu. Primele două decenii ale sec. 20 cunosc în general o orientare spre spectacolul coregrafic de tip folcloric (T. Brediceanu, Poemul etnografic *Transilvania, Banatul, Crișana și Maramureșul în port, joc și cîntec* — 1905, C. Dimitrescu, tabloul coregrafic *Cîntecul păstorului* — 1903). Evoluția de la primele manifestări coregrafice, cu dansuri răzlețe prezente în suite * și vodeviluri, la spectacolul propriu-zis, demonstrează că b. românesc contemporan are puternice rădăcini în arta națională a sec. 19, argumentînd apariția unor creatori de prestigiu în momentul afirmării școlii componistice în contextul epocii de după primul război mondial. În ordine cronologică, primul b. apărut în acești ani este *Ileana Cosînzeana* de I. N. Otescu (scris pentru Opera Mare din Paris în 1918, manuscris pierdut). Creația modernă de b. este legată însă de numele lui M. Jora, care enunță și principiile definitorii ale stilului coregrafic românesc: „O artă... făurită de dansatori români, pe muzică scrisă de compozitori români, pe subiecte din viața românească, pe mișcări și ritmuri scoase din jocurile caracteristice populare românești" (*Timpul*, iunie 1937). Într-o perioadă de patru decenii, compozitorul va da publicului o serie de lucrări ce definesc drumul spectacolului de b. românesc de la tabloul coregrafic (*La piață* — 1928, premiera la Opera Română din București 1932), la b. cu acțiune (*Demoazela Mărița* — 1940, *Curtea veche* — 1948), suita coregrafică în stil pop. (*Cînd strugurii se coc* — 1953), pînă la drama coregrafică (*Întoarcerea din adîncuri* — 1959) și comedia coregrafică (*Hanul Dulcineea* sau *Goana după ideal* — 1967). În afara unor partituri de factură romantică, semnate de Nonna Otescu, C. Nottara, M. Andricu, în perioada interbelică se situează încă două importante creații de inspirație folclorică, aparținînd lui Z. Vancea (b. pantomimă *Priculiciul* — 1943) și P. Constantinescu (poemul etnografic *Nunta în Carpați* — 1939). Fără îndoială, avîntul creației de gen este puternic sprijinit de activitatea unor dansatori și maeștrii de b. care se afirmă începînd din această perioadă, ca Flora Capsali, Mitiță Dumitrescu și Anton Romanowski, în majoritatea cazurilor

semnatari ai coregrafiei şi, uneori, ai libretelor respective. În ultimele trei decenii, avîntul creaţiei coregrafice impune noi autori, precum şi o evidentă diversificare a tematicii, stilurilor şi concepţiilor dramaturgice. Se remarcă astfel b. inspirate din istorie (drama eroică populară *Haiducii* de Hilda Jerea — 1956, balada coregrafică *Iancu Jianu* de M. Chiriac — 1964), din viaţa poporului (*Nunta* de D. Popovici — 1975), din basmele naţionale (*Harap Alb* — 1950, de Alfred Mandelsohn) sau din literatura şi poezia românească (*Călin* — 1956 de A. Mendelsohn, *Nastasia* — 1965 de C. Trăilescu). Un loc aparte îl ocupă lucrările care au ca tematică lupta comuniştilor pentru libertate, Insurecţia de la 23 August şi acţiunea de construire a vieţii noi (*Primăvara* — 1972 de C. Trăilescu, *Văpaia* — 1974 de M. Chiriac, *Marinarul visător* de L. Profeta, *Chemarea* — 1975 de Tiberiu Olah). Ca şi în perioada precedentă, un sprijin deosebit vine din partea interpreţilor (Irinel Liciu, Magdalena Popa, Ileana Iliescu, Petre Ciortea, Francisc Valkay) şi maeştrilor coregrafi, în ultimele trei decenii afirmîndu-se în acest sens personalităţi de prestigiu, care au semnat spectacole pe scenele româneşti: Oleg Danovschi, Mercedes Pavelici, Trixi Checris, Gelu Matei, Tilde Urseanu, Vasile Marcu şi, din generaţia mai tînără, Mihaela Atanasiu, Amatto Checiulescu. De remarcat că, în limbajul coregrafic contemporan, aceştia au avut un aport deosebit prin crearea de versiuni coregrafice unor lucrări simf. de mai mici proporţii, aparţinînd lui A. Stroe, T. Olah, D. Capoianu, C. D.Georgescu ş.a. obţinînd semnificative rezultate în direcţia modernizării dansului romantic atît din punct de vedere expresiv cît şi estetic.

Bibliogr.: Cosma, O. L., *Hronicul muzicii româneşti*, vol. III, şi IV, Buc., 1975; 1976; Vancea, Z., *Creaţia muzicală românească*, vol. I, Buc., 1968; Petre Brâncuşi şi Nicolae Călinoiu, *Muzica în România Socialistă*, Buc., 1973: Caraman-Fotea Daniela, Constantinescu, Gr., Sava, I., *Ghid de balet*, Buc. 1973 (Gr. C.)

Baletele ruse, denumire a mai multor companii de balet*. Cele mai cunoscute sînt B. din Monte Carlo şi, mai ales, B. iniţiate în 1909 de Serge Diaghilev (1872—1929). Animator inteligent, Diaghilev şi-a asigurat colaborarea unor coregrafi de prim ordin (M. Fokine, V. Nijinski, L.Massine, B. Nijinska, G. Balanchine), a unor dintre cei mai mari dansatori ai epocii (Karsavina Pavlova, Markova, Nijinski, Fokine, Lifar), a unor compozitori importanţi (Stravinski, Prokofiev, Debussy, Ravel, Satie, Poulenc, Milhaud, Auric), a unor pictori de seamă (Bakst, *Derain, Picasso, Braque, Matisse, Gris, Miró*). În 20 de ani de activitate, B. au prezentat în premieră numeroase lucrări, jucînd un rol esenţial în afirmarea baletului modern. (P.C.)

ballabile (cuv. fr.) **1.** Pas de ansamblu în baletul* clasic, ce serveşte de coda* sau de pas de acţiune ansamblului. **2.** *(Ballabile)*, balet în 6 tablouri, muzica de E. Chabrier. Premiera, 5 mai 1950, la Londra, prezentat de către Sadler's Wells Ballet, în coregrafia lui Roland Petit. (P. C.)

ballad-opera (cuv. engl.) v. **operă**.

ballads (cuv. engl.) v. **anglaise**.

ballata v. **baladă** (I, 1, 2)

balta, joc* popular românesc, mixt, răspîndit în Cîmpia Dunării. Este o variantă de horă (1) (pe bătaie) şi se joacă în cerc, cu braţele îndoite prinse în lanţ. Are ritm binar*, melodie proprie, mişcare vioaie, cu paşi bătuţi în contratimp*, şi încrucişaţi. În Oltenia poate fi întîlnit şi în formaţie de linie, cu denumirea *ca-la-baltă*. (C.C.)

bandă (< ital. *banda* „ceată"; germ. *Bande*; engl. *band*) **I.** Termen ieşit din uz prin care se desemna orchestra*. Astăzi, termenul engl. se mai foloseşte pentru *Jazz-band**. În Transilvania şi în Banat, desemnează o formaţie* pop., mai ales fanfara (6). **II.** În sec. 18, termenul b. indica adesea portativul* de patru linii folosit pentru notarea *cantus planus**-ului (v. şi gregoriană, muzică). **III.** b. de *magnetofon**. (I. R.)

bandolă, instrument de coarde de presupusă origine extrem-orientală, cu aspect şi sonoritate asemănătoare ţiterei *. (I. R.)

bandoneon v. **armonică; acordeon.**

bandură, instrument cu coarde de formă ovală, cu tastieră* scurtă. Produce sunetele prin ciupirea corzilor, în număr de pînă la 50. Este specific folclorului ucrainean. Acordajul (1) în registrul (I) grav se face în cvarte * şi secunde*, iar în registrul acut, în succesiune diatonică* sau cromatică*. (L. B.)

bandurria, instrument popular spaniol înrudit cu bandura* ucraineană şi cu mandolina*. (I. R.)

bangsi, (în Indonezia: *bangsil*, *bangsuligala*), flaut indo-javanez din bambus, cu şapte sau opt orificii. (I. R.)

bania v. **banjo.**

banjo, instrument al negrilor americani, adus de ei din Africa unde se numeşte *bania*. **B.** este un fel de chitară* cu gît lung şi cu suprafaţa de rezonanţă formată dintr-o membrană circulară de piele. Are 5—9 corzi. Notele se scriu cu o octavă* mai sus decît înălţimea reală. A fost folosit şi în jazz *. (D. P.)

Banul Mărăcine, joc* popular, de origine cultă, introdus în saloanele şi şcolile din Transilvania pe la mijlocul sec. trecut şi răspîndit apoi în toată ţara. Aparţine tipului de *căluşer* ardelean*. Bărbătesc, în monom. Cuprinde de obicei 10—12 figuri de virtuozitate, în succesiune fixă. Conducătorul jocului execută fiecare figură înaintea celorlalţi. Denumirea este pusă în legătură cu legenda popularizată de V. Alec-

andri despre eroul cu acelaşi nume. Melodia acestui joc aproape întotdeauna aceeaşi sau în variante uşor de identificat, este una dintre cele mai vechi melodii de dans ce au fost consemnate prin tabulaturile* sec. 16—17 (cea pentru lăută* a lui Jan de Lublin şi cea pentru orgă a lui Ion Căianu), fapt ce a favorizat cariera cultă şi semicultă ulterioară a B. Melodia folc. a cunoscut o răspîndire mai largă decît teritoriul propriu-zis al ţării (în zonele — precum Podhale poloneză — unde păstoritul şi haiducia au fost îndeletniciri ale populaţiilor de origine românească, ceea ce a şi conferit melodiei denumiri ca: dans păstoresc sau dans haiducesc); caracteristicile sale intonaţionale, mergînd pînă la identitatea frazelor * componente, pot fi recunoscute şi în alte jocuri (căluşerul, bătuta*) ale folc. românesc actual.

BANUL MĂRĂCINE



Bibliogr.: Ghircoiaşiu, R., *Contribuţii la istoria muzicii româneşti*, Buc., 1963, vol. 1, p. 193—216; Cosma, O. L., *Hronicul Muzicii româneşti*, Buc., 1973, vol. 1, p. 212—217. (A. B.)

bară I. 1. Bucată de lemn lipită în interiorul instrumentelor de coarde, pentru a rezista presiunii căluşului *. B. contribuie la egalizarea sunetului şi la creşterea intensităţii lui. **2.** Lamă metalică încrustată în tastieră * avînd rolul de a localiza sunetul pe coardă. **II. 1.** (în notaţie): B. *de legătură*, element grafic ce uneşte note * de aceeaşi valoare * (optimi *; şaisprezecimi * — b. *dublă*; treizecidoimi — b. *triplă*) aparţinînd aceluiaşi grup. (ex. 1). **2.** B. *oblică*, element grafic folosit în diverse abreviaţii* muzicale (ex. 2). **3.** B. *de măsură*, linie verticală care indică pe portativ * începutul sau sfîrşitul măsurilor * (ex. 3). **4.** *Dublă*-**b.**, semn ce indică fie separarea diviziunilor principale ale unor lucrări, fie încheierea. Cînd are în faţă două puncte, indică repetarea fragmentului astfel delimitat. (ex. 4). *Dubla* **b.** poate fi plasată şi în interiorul măsurii. (I. R.)

ex. 1



ex. 2



ex. 3



ex. 4



Bară (II)

barbecue (cuv. engl. ['ba:bakiu]) v. **jam-session.**

barbitos (barbiton), vechi instrument elin, de presupusă origine tracă. Asemănător *lyrei* *, numărul corzilor sale putea să ajungă pînă la 20. (I. R.)

barcarolă 1. Cîntec popular al gondolierilor veneţieni. **2.** În muzica cultă, piesă asemănătoare romanţei*. Inspirată din **b. (1)**, are ritm caracteristic (6/8 sau 12/8) şi o mişcare în general Andante. B. vocale sau instr. se întîlnesc la Donizetti, Auber, Offenbach, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Fauré ş.a. (I. R.)

bard (< celta veche, *bardos*) **1.** Poet şi cîntăreţ din ţările celtice (Gallia, Irlanda, Cornwall, Ţara Galilor, Scoţia). Prezenţa lor e atestată încă din sec. 2 î.e.n. Ei alcătuiau, alături de preoţii celţilor, druizii, pătura intelectualilor. Compuneau cîntece de laudă sau satirice pe care le cîntau la petreceri, întruniri sau în cerc restrîns. Se acompaniau la cruth*. În calitatea lor de critici ai acţiunilor publice şi private, exercitau o mare influenţă morală asupra comunităţii. Au fost alungaţi din Gallia de către romani. De-a lungul ev. med., în insulele britanice (re-

giunile ocupate de celți), **b.** erau fie atașați curților princiare și nobiliare fie cîntăreți ambulanți. Repertoriul lor cuprindea, pe lîngă ode și satire, elegii, cîntece de dragoste, proverbe și balade *(saga)*. Erau istorici și genealogiști (și în această calitate activau pe lîngă mînăstiri). Erau organizați în confrerii pe districte și țineau întruniri anuale *(eisteddfod)*. Cîntăreți ai libertăților naționale, **b.** au fost persecutați de către englezi pe măsură ce aceștia cucereau ținuturile celtice (începînd din sec. 13). În vremea Renașterii*, deși numărul **b.** crește considerabil, poziția lor socială decade, ei devenind, în majoritatea cazurilor un fel de bufoni vagabonzi și turbulenți. Abia în sec. 19, artiștii romantici încearcă să reînvie tradiția bardică, cu care ocazie se reiau întrunirile anuale. Muzica **b.** medievali nu s-a păstrat. **2.** În zilele noastre, termenul desemnează metaforic pe poeții lirici în genere („bardul din Mircești").

Bibliogr.: Walker, J. C., *Historical Memoirs of the Irish Bards*, 1786; de la Borde, C., *Essai sur les Bardes*, 3 vol., 1840; Borrow, C., *Celtic Bards, Chiefs and Kings*, Londra, 1928. Evans, W., *The Bards of the Isles Britain*, Anglesey 1930. (A. M.)

Barform (cuv. germ.) v. **lied; formă bar; Meistersinger; Minnesang.**

bariolaj (< fr. *bariolage*), executarea rapidă a unei succesiuni de sunete, trecînd alternativ de la o coardă la alta. Efectul sonor este folosit de compozitori cu precădere în lucrările pentru violină*, în vederea obținerii unui colorit asemănător tremolo-ului. (G. M.)

bar(l)aboiul v. **mînioasa.**

bariton (< gr. βαρύς, „greu, grav" și τόνος „sunet") **I. 1.** *Voce* **(1)** *bărbătească intermediară* între tenor **(1)** și bas **(I, 1)**, cu registrul **(I)** La_1 – *la*. Denumirea a apărut în sec. 17 cînd Viadana, apoi Praetorius, îl notează ca partidă* a 2-a de jos în corul pentru voci grave. Händel îl folosește în operă*; pentru frumusețea timbrului*, care îmbină noblețea și puterea basului cu strălucirea tenorului, începînd de la Mozart *(Don Giovanni)* este utilizat pentru marile roluri de caracter*. Scenic se conturează mai multe tipuri: **b.** *liric* — numit și *l.*-**b.** (fr.) *martin, basse-taille*, (germ.) *spiel-Barylon* — (Figaro, Papageno, Wolfram, Germont); **b.** *dramatic* sau *verdian* — (Rigoletto, Amonastro, Hans Sachs, Wozzek, Oedip) și **b.** *grav* (Wotan, Telramund). Baritoni români celebri: D. Popovici-Bayreuth, J. Athanasiu, P. Ștefănescu-Goangă, N. Herlea, D. Iordăchescu (E. Z.). **II. 1.** (ortografiat și **Baryton**). Tip din S Germaniei de *viola da gamba** din sec. 17–18. Avea 6–7 coarde, întinse peste tastieră* (acordate în *Mi La re sol si mi*[1]), acționate cu ajutorul arcușului*, și 7–24 coarde simpatice*, întinse sub tastieră (acordate diatonic* sau cromatic*). Partida* era notată în cheia* *fa*, de *tenor* sau *sol*, după necesitate. Notele în cheia *sol* se citeau cu o octavă* mai jos. J. Haydn a compus cca 200 de lucrări pentru **b.** Echivalent it.: *viola di bardone (bordone)*. **2.** Eufoniu **(2)**. **III.** *Cheie de* **b.**, denumire a cheii de fa* de pe linia a treia a portativului* (W. D.)


Bariton (II, 1)

Baritonhorn (cuv. germ.) v. **eufoniu (2.)**

baroc (< fr. *baroque* „bizar, ciudat"; portugheză *barucco* = o perlă cu formă neregulată, asimetrică), perioadă în istoria artelor care este cuprinsă între sfîrșitul Renașterii* și mijlocul sec. 18. Termenul **b.** – îndeajuns de controversat – desemnează noul stil apărut în arta apusului și centrului Europei, care, îndepărtîndu-se de tradiția și echilibrul specific Renașterii, cultivă libertatea și grandoarea formelor, bogăția ornamentației, libertatea și fantezia exprimării. Acest stil, care a părut ciudat în raport cu regulile artistice stabilite anterior și de aceea a fost denumit poate, cu acest termen peiorativ, a însemnat însă pentru întreaga artă universală o nouă etapă de creare a unor opere originale, în care imaginația creatorilor își dezvăluie pe de-a-ntregul măsura bogăției, grandorii. În muzică, **b.** a însemnat de asemenea apariția unor forme* și genuri **(I. 1, 2)** noi, o *mai mare libertate și inventivitate. B. reușește* prima sinteză în cultura muzicală vocal-instr., turnînd în forme noi, superioare, atît experiența muzicii vocale (omofonia* liturgică a cîntecului gregorian*, cîntecul pop. și coralul* protestant) cît și experiența muzicii instr. pop. și culte. Valorificarea cuceririlor polifoniei* vocale și a înfloririi muzicii instr. dă **b.** aureola unei luminoase perioade din istoria artei sunetelor. Dacă vom considera periodizarea **b.** după M. Bukofzer, putem delimita trei momente în cadrul dat: a) faza de început, caracterizată prin înlocuirea încetul cu încetul a muzicii corale polif. cu omofonia cîntecului solistic. Importanța acordată acestei voci **(2)** superioare melodice, care iese în relief (făcînd totodată foarte inteligibil și expresiv textul literar pe care se baza), duce la apariția unor genuri și forme noi cum sînt opera*, oratoriul*, cantata* etc. În același timp se produce și o înflorire a muzicii instr., determinînd apariția unor noi forme și genuri ale acesteia: concertul*, *canzona** *da sonar*, sonata*, suita* etc. În lucrările compozitorilor vremii (Monteverdi, Cesti, Cavali, Giovanni Gabrieli ș.a.) muzica *dobîndește noi coordonate tehnice destinate a*

sluji expresivității: discantul **(II)** devine solist, basul acompaniator nu se mai scrie decît cifrat*, armonia **(III)** capătă din ce în ce mai multă importanță, apare o ritmică (v. ritm) și o metrică (v. metru) variată, susținută de un tempo **(2)** corespunzător, se caută gradații și efecte orch., elemente de culoare și contrast; b) faza de mijloc a **b.** ce corespunde înfloririi muzicii de operă, baletului* de curte, operei-balet. Aici se înscriu cu creații reprezentative francezii Charpentier, Cambert, François Couperin, Lully, englezul Purcell. O înflorire deosebită cunoaște și muzica instr. reprezentată în Germania de Pachelbel, Schütz, Kuhnau, iar în Italia de Vivaldi, Vitali Alessandro și Domenico Scarlatti, Corelli. Acum încep să se contureze formele muzicale ciclice * (*sonata de camera, sonata da chiesa*, suita, concertul instr., *concerto grosso**), care au la bază construcția monotematică°, unitatea intonațională, la care se adaugă o bogată ornamentație a liniei melodice: c) ultima fază a b., ce se desfășoară aproximativ între anii 1710–1750, desemnînd marea sinteză creatoare realizată de Händel și J. S. Bach. Acum se cristalizează și se teoretizează gîndirea muzicală bazată pe tonalitate **(1)**, sistemul tonal cu modurile* major* și minor*. Se sistematizează teoria* muzicală atît a polif. și a armoniei în cadrul sistemului tonal, în lucrările teoretice semnate de Rameau (*Tratatul de armonie*) și J. J. Fux (*Gradus ad Parnassum*), dar mai ales practic — în cele două volume ale *Clavecinului bine temperat* de J. S. Bach. Aici se relevă noul tip de polif. bazat pe funcționalitatea* armonică. Tot acum se dezvoltă orchestra* ca un ansamblu de instr. care capătă independență și importanță, scriindu-se lucrări în genuri și forme specifice orch. În această epocă a **b.** muzica face un pas hotărîtor spre evoluția sa viitoare, prin care va depăși cadrul bisericesc și al saloanelor, laicizîndu-se, devenind treptat un bun al marelui public. (M. M.) ■ În muzica românească, **b.** se afirmă sub puternica acțiune de introducere a limbii române în muzica bis. prin rîvna psaltului Filotei Sin Agăi Jipei, autorul *Psaltichiei rumânești*. Cîntările scrise ... „pre glasul românesc că iaște mai lesne și mai frumos ...", vădesc, în tropare,* condace*, stihiri* un stil melodic cu contururi riguroase, imprimînd o atitudine nobilă, senină, în care ornamentele și arabescurile purtînd turnuri specifice contribuie la accentuarea rezonanțelor baroce. Puternice rezonanțe baroce emană și melodiile orientale instr., monodice, notate de către Dimitrie *Cantemir, renumit cunoscător al practicii și științei* muzicale turcești. Cîntecul și jocul românesc devin sursă de inspirație și obiect al interesului compozitorilor și interpreților. Introducerea unor melodii românești în codice și valorificarea lor sub formă de citat în partituri probează nu numai valoarea lor artistică dar și debutul interferenței dintre arta orală a poporului și creația profesionistă, ceea ce conferă acesteia din urmă trăsături naționale distincte. Reprezentanții acestor tendințe au fost Ion Căianu, care a notat melodii românești în Codicele care-i poartă numele (1652–1671), și Daniel Speer care le valorifică în baletul *Musicalisch Türckischer Eulen-Spiegel* (1688). Compozitorii transilvăneni de formație barocă dau la iveală lucrări valoroase prezentînd o bogată paletă stilistică. Evident, numărul lor restrîns, adică al personalităților proeminente, nu favorizează o mare lărgire a evantaiului stilistic. Cu toate acesteia, Daniel Croner apare drept un marcant reprezentant al contrapunctului acționînd, anterior lui J. S. Bach, pentru cristalizarea formelor sale în muzica instr. Ion Căianu se situează pe coordonatele monodiei acompaniate: unele excepții ce se pot întîlni în piesele sale nu infirmă regula generală. Între acești doi poli se află Gabriel Reilich, care oscilează stilistic, alăturînd în opusurile sale procedee polifonice și omofone. Formele și genurile cultivate de către compozitorii transilvăneni ai epocii baroce sînt: vocale — ca motetul*, aria*, dicta (cantata), și pasiunea*: instr. — ca fantezia*, toccata*, preludiul **(2)**, fuga* și dansul (bogat reprezentate în Codicele lui Căianu): teatrale — baletul, ilustrat de către Daniel Speer. *Musica nova*, slujită de compozitorii G. Reilich și D. Croner, inaugurează un stil inedit în peisajul componistic autohton impunînd maniera concertantă, momentul în care virtuozitatea vocală și îndeosebi instr. implică o tehnică superioară. Dintre creațiile acestor compozitori reținem în mod deosebit: *Noi concerte instrumentale; Vesperae brevissimae* și *Pădure spirituală și muzicală de flori și trandafiri* (vol. I și II) de Gabriel Reilich și *Tabulatura Fugarum, praeludiorum, Canzonarum, toccatarum et phantasiorum* și *Tabulatura fugarum et praeludiorum* de dr. Daniel Croner. (O. L. C.)

Bibliogr.: Schering, A., *Geschichte des Oratoriums*, 1911; Kretschmar, H., *Geschichte der Oper*, 1919; Sachs, C., *Barokmusik*, Jahrbuch Peters, 1919; Gérold, Th., *L'Art du chant en France au 17 siècle*, Strasboug, 1921; Moser, H. J., *Die Zeitgrenzen des musikalischen Baroks*, Zf Mw. IV, 1921/1922; Riemann, H., *Handbuch der Musikgeschichte*, II, [2]1922; Welles, E., *Renaissance und Barok*, Zf Mw. IX, 1928/1929; Blume, Fr., *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, 1925; Pirro, A., *Les clavecinistes*, Paris, 1925; Kroyer, Th., *Zwischen Renaissance und Barok*, Jahrbuch Peters, 1929; Schering, A., *Geschichte des instrumental-Konzertes*, [2]1927; Haas, R., *Musik des Baroks, Handb. der Mw.* 1928; Flemming, W., *Oper und Oratorio im Barok*, 1933; Rolland, R., *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, [2]1936; Klerx, S., *Le Baroque et la musique*, Bruxelles, 1948; Ghisi, F., *Alle fonti della monodia*, Milano, 1940; Bukofzer, M., *Music in the Baroque Era*, New York, 1947; Breazul, G., *La bicentenarul nașterii lui W. A. Mozart*, Buc., Uniunea Compozitorilor, 1957; Toduță, S., *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, Vol. I., Buc., 1969; Barbu-Bucur, S., *Monumente muzicale. Filotei Sin Agăi Jipei*, în: *Studii de muzicologie*, vol. VI, Buc., 1970; Eisikovits, M., *Polifonia Barocului*, Buc., 1970; Cosma, O. L., *Hronicul muzicii românești*, vol. I, Buc., 1973; Mocanu, Vasile, *Ion Căian*, Buc., 1973; Popescu-Judetz Eugenia, *Dimitrie Cantemir. Cartea științei muzicii*, Buc., 1973; Bughici, D., *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Buc., 1978.

barrée (cuv. fr.), termen care se referă la *chitară** și *lăută**, desemnînd reducerea simultană a vibrațiilor de pe lungimea unei corzi sau a mai multora, prin trecerea cu degetul arătător peste ele. (D. P.)

barrel-organ (cuv. engl.)v. **mecanice, instrumente.**

Bariton (cuv. germ.) v. **bariton (II, 2)**

bas (it. *basso*: fr. *basse*; germ. *Bass*; engl. *bass*) **I. 1.** Vocea **(1)** bărbătească cea mai gravă. În cor*, are un ambitus* cuprins între *Fa (mi) — re'*, iar ca voce solistică (operă*, oratoriu*) unul cuprins între *Sol — fa'* (**b.** *înalt*, it. *basso cantante*; fr. *basse-taille* sau *Do-re'* (**b.** *grav*, it. *basso profondo*; fr. *basse-contre*, *basse-noble*). În corurile rusești, există, în partida* basilor, 1—2 **b.** *pedaliști*, voci încă mai grave decît cele obișnuite, utilizate numai pentru marcarea fundamentalei* acordului* la unele cadențe **(I)** (v. pedală **(4)**). După caracter, vocile de operă se împart în **b.** *serios* (it. *serioso*) și **b.** *buf* (it. *buffo*), fără ca aceste distincții, inclusiv cele de întindere, să fie atît de categorice ca în cazul vocilor înalte de sopran **(I)** sau de tenor **(I)** (ex. **b.** înalt poate fi confundat și chiar asimilat cu baritonul **(I.1)**). **2.** Instr. cu sunetul cel mai grav într-o anumită categorie (familie) de instr., ce corespunde aproximativ vocii de **b(I)** (ex. trp. **b.**, cl.-**b**). Pentru unele instr. vechi, adj. **b.** precede numele propriu-zis al instr. (ex. *basse de cromorne**, *basse de viole* etc.). **II.** Grupul de instr. (it. *bassi*) cărora în partitură* le este conferită partida cea mai gravă: în acest sens, violoncelul* se numea în trecut **b.**, termen întrebuințat încă și astăzi pentru contrabas* inclusiv în folc. românesc; în fanfară **(6)**, prin **b.** *de armonie* se înțeleg instr. grave fag. trb., tubă*, bombardon*. **III. 1.** Partea (cea mai) gravă a unei structuri polif. sau arm. Vocea **(2)** gravă a unei astfel de structuri, „partea unde domină sunetul fundamental" (Rameau). ■ În lucrările polif. vocale, începînd cu anul 1450 (cele mai vechi reguli, privind partida de **b.**, la Guilelamus Monachus), denumirea de *bassus* (expresia lat. „adinc, grav", circulă încă din sec. 7) revine unei voci pe care o deținea anterior contratenorul*, care a început să se divizeze în *contratenor altus* și *contratenor bassus* (sau simplu *bassus*, fr. *basse-contre*). În madrigalele* unui Giovanni da Cascia se întîlnesc deja adevărate partide de **b.** ■ Apariția monodiei* acompaniate și dezvoltarea formelor instr. dau un contur tot mai precis **b.**, care va deveni și vocea de sprijin (de unde și asimilarea etimonului lat. *basis*, „fundament" în armonie **(III, 2)**. V.: **B.** *cifrat*; **b.** *continuu*. **2. B.** *fundamental* (fr. *basse fondamentale*). În teoria lui Rameau, succesiunea unor **b.** reali sau imaginari, ca bază a acordurilor* care și prin răsturnare* procură starea directă a trisonului (ce poate fi numai perfect sau cu septimă). Nu se confundă cu **b.** cifrat. V. armonie **(III, 2)**. **IV.** *Cheie de* **b.**, denumirea cheii* de *fa** de pe linia a patra a portativului*. (G. F.)

bas cifrat (it. *basso cifrato*; engl. *figured bass*; fr. *basse chiffrée*, *basse figurée*; germ. *bezifferter Bass*), notarea caracteristică a basului continuu* care constă din partida* de bas **(III,1)** precum și din cifre și semne convenționale scrise sub notele acesteia (sau deasupra lor), acest cifraj* simbolizînd contextul armonic, real sau virtual, al notei respective. În cazul interpretării **b.** pe un instr. cu claviatură* (orgă, clavecin etc.), exclusiv, sau alături de instr. melodic de registru **(I)** grav (v. vcl. fag. etc.), instrumentistul execută, în general, cu mîna stîngă notele basului iar cu dreapta armoniile aferente. Regulile de conducere a vocilor **(2)**, de dublare a notelor etc. se aplică în practica **b.** cu oarecari licențe. Lipsa cifrajului desemnează un trison diatonic* bazat pe nota respectivă, în orice poziție, cifrele arabe 2, 3, 4 etc. secunda*, terța*, cvarta* etc. basului, în orice transpoziție* de octavă*, fiecare dintre acestea putînd fi alterată prin semnele ♯ ♭ și ♮. Alterația* izolată se referă la terța acordului*. 8 este o indicație subînțeleasă: ori de cîte ori este cazul, nota de bas se dublează cu octava; la 6 și $\frac{6}{5}$ se subînțelege terța, la $\frac{4}{3}$ și $\frac{4}{-}$, sexta. Linia orizontală indică păstrarea



Bas cifrat

armoniei sau a elementelor ei. La indicația *tasto solo**, instr. acordic încetează a mai cînta, instr. melodic de registru grav rămînînd singurul executant al basului continuu. (Vezi fig.). B. oferă interpreților multiple posibilități de realizare a armoniilor, în funcție de stilul de epocă și de caracterul lucrării respective, de instr. avute la dispoziție, mărimea ansamblului executant, condițiile acustice etc., de aceea realizarea lui *ex tempore*, adecvată condițiilor momentane, se impune ca o necesitate obiectivă, iar realizările tipărite în edițiile mai recente ale muzicii din epoca basului continuu nu au decît valoarea unor propuneri. B. a dispărut din practica componistică spre mijlocul sec. 18, perpetuîndu-se după aceea doar în lucrări cu caracter religios (în mise* de Haydn, Mozart, Schubert). Elementele sale s-au integrat, mai mult sau mai puțin modificate, în mai toate metodele de cercetare și predare a armoniei (III,2) clasice.

Bibliogr.: Eggebrecht, Hans Heinrich, *Arten des Generalbass in frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, nr. 2, 1957. (Fr. L.)

bas continuu (it. *basso continuo*; fr. *basse continue*; germ. *Generalbass*; engl. *thorough-bass*), partida* basului (III,1) instrumental în muzica perioadei 1600—1750 (cu excepția compozițiilor destinate interpretării la un singur instrument), adjectivul *continuu* exprimînd importanța primordială ce s-a atribuit în această perioadă basului ca fundament al armoniei*, și al muzicii însăși, precum și importanța instrumentistului care îl interpretează ca promotor al ansamblului*. Majoritatea autorilor cuprind în definiție și cifrajul* precum și practica de a completa basul cu armonii improvizate, asimilînd astfel b. cu basul cifrat*, or, în practica muzicală a epocii s-a notat adesea fără cifre, iar în muzica de cameră interpretarea lui de către un instr. melodic de registru (I) grav (deci fără a se cînta și armoniile complementare) a fost acceptată drept o soluție echivalentă. Limitele perioadei, supranumită de unii autori chiar epoca b. (germ. *Generalbasszeitalter*) se indică în definiție, desigur, doar orientativ.



Basso Alberti

Începuturile perioadei se întrepătrund cu practica it. de acompaniere a muzicii vocale polif. cu un *basso per organo* sau *basso seguente* (sec. 16); în muzica destinată cultului religios, s-a făcut uz de b. pînă și în compozițiile create în prima jumătate a sec. 19. (mise de Haydn, Mozart, Schubert). Abrev. (în partiturile* epocii) *b.c.* (Fr. L.)

bass (cuv. engl.) v. **bas**; **contrabas**.

bassanello (cuv. it.) 1. Instrument cu ancie* dublă, din sec. 17, înrudit cu fagotul*, construit în trei mărimi: discant, t. și b. 2. Registru (II,2) cu limbi metalice (4') la orgile din ev. med. (W. D.)

basse continue (cuv. fr.) v. **bas continuu**.

basse contrainte (cuv. fr.) v. **ostinato**.

basse-contre (cuv. fr.) v. **bas(I)**; **voce(I)**

basse-danse (cuv. fr. [bas-dãns]) „dans grav"), dans* practicat în sec. 14—16, în măsură binară*, de caracter grav și solemn. Originea sa este controversată; se pare că își trage numele de la faptul că se dansa fără sărituri, cu picioarele foarte puțin desprinse de sol. De obicei, b. constau (în sec. 16) dintr-un *branle** reluat de cîteva ori, încheiat cu un *tourdion* (variantă a gagliardei*). (P. C.)

basse de cromorne (cuv. fr. [bas dö cromorn]), denumire a fagotului* în evul mediu.

basse de viole (cuv. fr.) v. **viola da gamba**.

basse de viole d'amour (cuv. fr.) v. **viola bastarda**.

basse-noble (cuv. fr.) v. **bas (I)**.

basse-taille (cuv. fr.) v. **bariton (I, 1)**; **bas (I)**; **voce (I)**.

Bassethorn v. **corno di bassetto**.

Bassett v. **bassetto**.

bassetto (cuv. it.; germ. *Bassett*), instrument, cordofon, de forma contrabasului*, din sec. 18—19, acționat cu ajutorul arcușului*. De mărime intermediară între v. cel și c. bas, b. avea inițial 5, mai tîrziu 4 coarde (acordate în *Sol re la mi*[1]). Instr., utilizat pentru lucrări camerale, transpunea* cu o octavă* în jos. Sin. it. *basso di camera*, *cellone*. (W. D.)

basso (cuv. it.) v. **bas**.

Basso Alberti (< numele compozitorului it. Domenico Alberti), acompaniament* uniform, practicat la instrumentele cu claviatură*, constînd din acorduri desfăcute. (G. F.)

basso continuo (cuv. it.) v. **bas continuu**.

basso di camera v. **bassetto**.

basso ostinato (cuv. it) v. **ostinato**.

basso per organo (cuv. it.) v. **bas continuu**.

basso seguente (cuv. it.) v. **bas continuu**.

bassus (cuv. lat. „jos", „grav") v. **bas (III,1)**; **contralto voce (2)**.

Basszink (cuv. germ) v. **cornet**.

Bastardviole v. **viola bastarda**.

baterie 1. Grupul instrumentelor de percuție* într-o orchestră; prin **b.** *de jazz* se înțelege un ansamblu instr. de percuție specific genului, la care cîntă un singur instrumentist. Ea este formată în special din instr. cu membrană (tobă mare* cu pedală (I), tobă mică*, bongos*, tom-tom*-uri etc.) și tipuri variate de talgere*; numărul instr. între b. de jazz, variază de la o

formație la alta (A. P.). 2. (învechit). Termen ce indică executarea la instr. cu claviatură* a unor figuri în staccato* (ex. acorduri desfăcute; Basso Alberti*). 3. Tremolo* în legato*, la instr. cu claviatură (dar și la instr. cu coarde și arcuș sau la fl.), efectuat la diferite intervale sau constînd din alternarea unor elemente armonice (ex. 1): cînd apare în bas, b. indică desfacerea melodică a intervalului (porecla germ.: *Brillenbässe*, „bași în formă de ochelari") (ex. 2). (D. U.)



Baterie (3)

battaglia (cuv. it. [batáλia], „luptă"; fr. *bataille*), gen de muzică programatică* care uzează de efecte vocale sau instrumentale în scopul descrierii, adesea exterioare, a unei scene războinice. Originile ei pot fi identificate în muzica elină pentru aulos* (*Lupta dintre Apollo și Piton* -v. și aulodie). Lucrări renumite cunoscute sub acest nume aparțin Renașterii* tîrzii: Jannequin (*La guerre*, chanson* în care se înfățișează bătălia de la Marignano) Monteverdi (*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*). În operă*, de la Händel la Wagner, precum și în muzica instr. (J. Kuhnau, Sonata din ciclul *Biblische Historien*, care descrie lupta dintre David și Goliath) sau în muzica simf. cu program (Beethoven, *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria*, Ceaikovski, *Uvertura 1812*, Șostakovici, *Simfonia a VIII*) se întîlnesc momente asemănătoare unei b. (G. F.)

battements (cuv. fr.) v. **bătăi.**

battuta (cuv. it. „măsură"), termen implicat în expresiile care desemnează situații de alter-





(Beethoven, Cvartetul op. 127 în mi bemol major, Scherzando vivace)

Battuta

sau de revenire la o succesiune metrică* și de tempo (2) riguroase: *a battuta**; *in ritmo di una battuta*, concentrarea unei măsuri* într-o singură mișcare în cadrul tactării*, procedeu utilizat în tempo-urile rapide; *ritmo di tre (quattro) battute*, cuprinderea temporară a discursului într-o unitate ritmică (ex. 1) sau motivică (ex. 2) de trei, respectiv patru măsuri. V. *hemiolă* (2) (C. A. B.)

Bauernleier (cuv. germ). v. **chironda.**

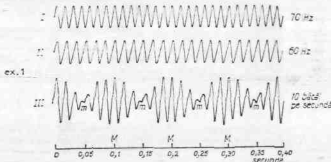
băluța, joc* popular românesc răspîndit în sudul Munteniei (jud. Ilfov, Teleorman). Este o variantă în horă (1) (iute) și se joacă în cerc cu brațele îndoite prinse în lanț. Are ritm binar*, melodie proprie, mișcare rapidă cu pași alergați și bătăi în podea. (C. C.)

bărbătescul 1. Joc* popular românesc, de bărbați, din Maramureș. Se joacă în formație de cerc în monom sau cu brațele prinse în lanț. Are ritm sincopat, mișcarea energică, cu pași tropotiți executați în continuă deplasare în sensul invers rotirii acelor de ceasornic, combinați cu bătăi din palme și sărituri cu bătaia călcîielor în aer. **2. B.** *în jurul mesii*, joc ritual, din ceremonialul nupțial, la primirea miresii în casa mirelui. Se joacă de către bărbați care ocolesc masa de trei ori în sensul rotirii acelor

monillor de recrutare, cu joc, în armata austro-ungară, ceremonii inițiate în timpul domniei Mariei-Tereza (a doua jumătate a sec. 18). Astăzi este un joc obișnuit în satele din bazinul rîului Someș. Face parte din categoria jocurilor fecioreşti*. Are ritm binar*, accentuat pe fiecare timp*, mișcări energice cu amplitudine mare, ceea ce dă dansului un caracter milităresc, iar viteza de execuție ajunge pînă la M. M. ♩ = = 140. V. *arcanul*. (C. C.)

bătaie, termen în teoria* muzicii substituit în limbajul muzicologic actual prin timp (2), în cele două accepțiuni: a) unitate metrică* și b) mișcare a mîinii corespunzătoare unei unități metrice. *A bate măsura*, a indica prin mișcări convenționale ale mîinii numărul timpilor dintr-o măsură*, tactare*. V. *battuta*. (C. A. B.)

bătăi (acustice) (fr. *battements*; it. *battimenti*; germ. *Schwebungen*, engl. *beats*), alternări regulate ale tăriei sunetului care rezultă din interferența (suprapunerea, compunerea) a două sunete de frecvență* puțin diferită și de amplitudine* egală (sau aproape egală). O imagine plastică a fenomenului **b.** se poate avea suprapunînd undele *1* și *2* din fig. 1. Însumarea lor, adică a elongațiilor (v. sunet) moment cu moment,





Bătăi

de ceasornic. În acest timp druștele (prietenele apropiate ale miresii) strigă versuri legate de eveniment și aruncă grîu peste ei. (C. C.)

bărbuncul (ucr. *verbunk*; mag. *verbuncos*; < germ. *Werbung* „recrutare"), joc* popular *românesc (ostășesc)* răspîndit în Transilvania. **B.** a luat ființă și s-a dezvoltat în cadrul cere-

creează unda *3*, rezultanta undelor *1* și *2*, care are amplitudine regulat variabilă, între maximele *M* și minimele *m*. Este un caz de așa-numită „modulație de amplitudine". Existența maximelor și a minimelor produce senzația unor pulsații, a unor „valuri" sonore periodice. Fiecare maxim al undei *3* dă naștere la o **b.** Nu-

mărul acestora pe s. este egal cu diferența dintre frecvențele sunetelor *1* și *2* pe fig. 1 70—60 — — 10) ■ Fenomenul **b.** are diferite utilizări în muzică (acordarea* tuburilor de orgă*, a anciilor* de armoniu* sau a coardelor* de pian; producerea unor efecte speciale etc.). Cînd un sunet este produs de 2 sau 3 coarde (cazul pianului), unisonul* perfect al fiecărui grup de coarde se obține atunci cînd coardele fiecărui grup nu produc **b.**, ceea ce se controlează ușor cu urechea. La orgă, la pian sau la armoniu, cvintele* perfecte fiind temperate*, se acordează la o valoare ceva mai mică decît aceea a cvintelor perfecte naturale* respective. (Ex. începînd acordarea cu sunetul *la* = 440 Hz al diapazonului **(5)**, prima cvintă perfectă superioară va trebui să corespundă raportului de frecvențe $\frac{659}{440}$ = 1,19, iar nu raportului $\frac{660}{440} = \frac{3}{2}$ = 1,5 din gama* naturală (fig. 2). Trebuie deci ca între *mi* natural și *mi* temperat să se audă o **b.** pe s. (660—659=1). În alte octave* ale pianului, cvintele „bat" cu alte valori). La orgă, în registrul **(II,1)** *unda maris* „valul mării", o tastă* comandă două tuburi puțin dezacordate, care produc 6—8 **b.** pe s. ceea ce face să se audă un sunet ondulant, ușor tremurat. ■ Fenomenul **b.** a fost invocat de Helmholtz pentru elaborarea teoriei sale asupra genezei fizice a consonanței* și a disonanței*. Explicația mecanismului **b.** se bazează pe faptul că un sunet, chiar simplu, (fără armonice*) excită nu o singură fibră (rezonator auricular) din urechea internă, ci un grup de fibre apropiate, printre care există una care îndeplinește condiția de maximă rezonanță*. V. *auz* **(I,1)**.

Bibliogr.: Blaserna, P., și Helmholtz, H., *Le Son et la Musique*, Paris, 1892; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, ²1921 (¹1891); Bongiovanni, L. E., *L'accordatura dei pianoforti*, Torino, 1908; Lavignac, A., *La musique et les musiciens*, Paris, 1925; Bianu, V. V., *Acustica* (în „Curs de fizică generală", Buc., 1934); Krasilnikov, V. A., *Unde sonore în aer, în apă și în solide* (trad. din lb. rus.), Buc., 1957; Best, H., și Taylor, N. B., *Bazele fiziologice ale practicii medicale* (trad. din lb. engl., cap. 77—79, *Urechea, sunetul și senzațiile auditive*), Buc., 1958; Bădărău, Eug., și Grumăzescu, M., *Bazele acusticii moderne*, Buc., 1961. (D. U.)

desemnînd doar existența în acestea a unor bătăi cu piciorul pe podea sau cu palma pe picior. Se întîlnește această denumire la jocuri solistice, în monom, în perechi, în cerc închis etc. Ca exemplu istoric cităm **b.** *călușerilor*, pusă în circulație pe cale cultă în Transilvania, în cursul sec. 19. (A. B.)

b.c. v. **bas continuu.**

beat (cuv. engl. [bi:t], „bătaie") **1.** Timp **(I, 2)**. **2.** (în jazz) timp **(I.2)** și, respectiv, marcarea acestuia de către secția ritmică. În jazzul primitiv, se accentuau, în măsura* de 4/4, timpii unu și trei (expresia *two-b.*); în epoca swing* se accentuau toți patru timpii (expresia *four-b.*); în muzica comercială (*b. -music*) și *Rock and Roll** se accentuează puternic timpii slabi (doi și patru). Impropriu folosit ca sin. al lui *swing*. (M. B.)

beats (cuv. engl.) v. **bătăi.**

bebizație numele sistemului de solmizație* conceput de D. Hitzler (*Newe Musica*, 1628). În virtutea acestui sistem, treptele se numeau la, Be, Ce, De, mE, Fe, Ge. Sunetele cromatice erau indicate prin înlocuirea vocalei *e* cu vocala *i*. **B.** n-a avut răspîndire, fiind acum complet ieșită din uz.

Bebung v. **balancement.**

becar (< fr. veche *b carré*, „b pătrat") **1.** Semn care, plasat în fața notei*, indică anularea unei alterații* (accidentale sau constitutive) fie suitoare fie coborîtoare (♮). Într-o ortografie mai veche, dublele alterații se anulau prin dubli **b.** (♮♮). **B.** își trage denumirea de la forma specifică a literei b (♮) (lat. *b quadratum* sau *b durum*) prin care, în notația literală (sec. 10), se indica sunetul *si* natural. **2.** (ieșit din uz) major* (despre tonalități). Echiv.: engl. *natural*; it. *bequardo*; fr. *bécarre*; germ. *Auflöser* sau *Auflösungszeichen*; sp. *becuadro*. V. *armură*; *alterații*; *b*; *bemol*; *diez*; *dur*; *solmizație*. (A. M.)

Becken (cuv. germ.) v. **talgere.**

bedon (cuv. fr. [bœdõ]) **1.** În sec. 15—17, o tobă mare* (*grosse caise*). **2. B.** *de Biscaye*, sin. *tambour de Basque*. (v. tamburină). (D. P.)

béguine 1. Specie de rumbă*-bolero*, de origine sud-americană (cubaneză), în tempo



Béguine (2) (formula ritmică)

bătrînescu v. **luncanul.**

bătuta, nume dat în diverse părți ale țării unor jocuri* fără legătură tipologică între ele,

(2) lent și cu caracter melancolic (ex. celebru *La Paloma* de Yradier, compusă în sec. 19). **2.** Dans originar din Insula Martinica (venit

în Europa în 1930), în tempo (2) rapid, cu un ritm* și acompaniament* caracteristic (ex.). **B.** actuală se axează pe un tempo intermediar între **b** (1) și **b**(2). (G. F.)

bel, unitate logaritmică pentru măsurarea raporturilor comparative de intensitate (1) și presiune sonoră, numită astfel după numele fizicianului american de origine scoțiană Alexander Graham *Bell* (1847—1922), inventatorul telefonului (1876). Simbolul acestei unități este *B*, iar în practica modernă, mai cu seamă în electronică, se preferă, pentru mai multă precizie, submultiplul numit *decibel* și având simbolul *dB*. În virtutea aplicării *legii Weber-Fechner*, potrivit căreia senzația fiziologică de intensitate variază aproape proporțional cu logaritmul* presiunii sonore, orice senzație fiziologică de intensitate este exprimabilă într-un număr de *dB* egal cu log. zecimal al raportului dintre intensitatea unui sunet și o intensitate standard corespunzătoare pragului de audibilitate al unui sunet pur cu frecvență de 1000 Hz. Astfel, notând intensitatea standard cu *Is*, cea comparativă cu *Ic* și senzația fiziologică cu *Sf*, se obține:

$$Sf = 10 \cdot \lg \frac{Is}{Ic} = 10 \text{ dB}$$

V.: *acustică; auz; ton; son* (2).

Bibliogr.: Eimert, H., *Das Lexikon der elektronischen Musik*, Regensburg, 1973; Buican G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc., 1958 (I. H.)

bel-canto (cuv. it. „cântare frumoasă"), denumire dată, în sec. 19, artei vocale italiene eminamente operistice. Dezvoltată odată cu opera*, această artă cerea, prin analogie cu practica instr., extrema egalitate și mobilitate a vocii (1) și o fină cultură a sunetului. Esența **b.** constă în virtuozitatea și abundența ornamentării* liniei melodice ca și în libertatea de a improviza*, ce era acordată cântărețului. Atinge maximum de dezvoltare în sec. 17—18 și joacă mare rol în istoria muzicii. În sec. 19 noile cerințe ale operei romantice (intensitatea expresiei, forța dramatică, volumul vocal etc.) duc la dispariția **b.** clasic. Astăzi, prin **b.** se înțelege școala vocală it. în general. V. *canto; operă, voce.*

Bibliogr.: Machabey, A., *Le Bel-canto*, Paris, 1948; Ulrich, B., *Die altitalienische Gesangsmethode*, Leipzig, 1833; Goldschmidt, H., *Die italienische Gesangsmethode des 17. Jh. und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, Berlin, 1890. (E. Z.)

bells (cuv. engl.), clopote.

bemol (< lat. *b molle*, „b neted, rotund") **1.** Semn grafic care, plasat în fața notei*, sau la cheie* (v. *armură*) indică coborârea sunetului cu un semiton* cromatic* (♭). **B.** se poate dubla (*dublu* **b.**, ♭♭), sunetul fiind coborât astfel cu două semitonuri cromatice. Denumirea **b.** provine de la forma specifică a literei *b* (♭, lat *b rotundum* sau *b molle*) prin care, în notația literală (sec. 10) se indica sunetul *si* coborât cu un semiton. Până în sec. 18, **b.** se folosea în notație și pentru a anula diezul*. (v. *bas cifrat; becar*). **2.** (ieșit din uz) minor* (despre tonalități). Echiv.: engl. *flat*; fr. *bémol*; it. *bemolle*; germ. *Be*; sp. *bemol*. V. *alterație; b; dur; solmizație.* (A.M.)

Benedictus v. **Sanctus.**

berbecii 1. Grup de bărbați din alaiul mascaților din cadrul obiceiurilor de Anul Nou, întâlnit în jud. Iași. Sunt costumați în blănuri de oaie, având pe cap măști împodobite cu coarne de berbec. Au un joc* specific cu melodie proprie. **2.** Obicei din Banat (Caraș-Severin), practicat în cadrul sărbătorilor agrare de primăvară. Grupuri de tineri mascați în blănuri de berbeci cu tălăngi și clopoței execută, sub conducerea unui „cioban" (mascat și el), diferite figuri grotești. (C. C.)

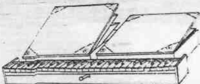
berceuse, (cuv. fr. [bersœz] „cântec de leagăn"), piesă instrumentală de caracter*. Exemple celebre: **b.** de Mozart, Chopin; **b.** Mariei din actul I al operei *Wozzeck* de Berg. Echiv. germ.: *Wiegenlied*; engl.: *lullaby*. V. *cântec* (I, 2). (I. R.)

bergamască (< ital. *bergamasca* de la Bergamo), cântec de dans italienesc întâlnit în lucrările vocale și instrumentale ale sec. 16 și 17. În general, pe un motiv* al basului continuu* se improvizau* diverse melodii dansante (v. lucrări de Praetorius, Frescobaldi, Scheidt s.a.). J. S. Bach a introdus **b.** în *Goldberg — Variationen*. În sec. 19, **b.** a devenit un fel de tarantelă* rapidă (în 6/8, cu accent pe al patrulea timp (I, 2). (I. R.)

bergeretă (< fr. *bergerette*), mică arie* cu subiect și aspect ușor, bucolic. La origina sa se află un gen de dans pop. fr. din sec. 16. Voga maximă a **b.** a marcat-o sec. 18. (I. R.)

besté (cuv. tc.) v. **peșrev; taksim.**

Bibelregal (germ. *Bibel* „biblie", „carte"; engl. *bibleregal* [bailbrigel]), tip de orgă* miniaturală, cu claviatură*, din sec. 16—17. Tuburile



Bibelregal

erau labiale sau cu limbi metalice, adeseori combinate. Suflul necesar sunetului se producea cu ajutorul a două foale mici. **B.** avea extinderea între *do* — *la*[1]. Închis, instr. avea forma unei biblii mai mari, de unde și denumirea. V. *positiv; regal.* (W. D.)

biciȋ, instrument de percuție autofon, format din două plăci de lemn suprapuse, fiecare cu o

lungime de 45 cm, legate între ele cu o balama. Pe cele două plăci sînt fixate cîte o curea de piele, în care se introduc degetele. Izbite una de alta, plăcile produc un zgomot sec, asemănător cu pocnetul **b.** (de unde și denumirea instr.). Echiv.: it. *frusta;* engl. *slap stick;* fr. *fouet;* germ. *Peitscheknall* (A. P.)

bicinium (cuv. lat.), compoziție la două voci **(2)**, vocală sau instrumentală, cultivată în sec. 15–16 mai ales în Germania și în Flandra. O cunoscută colecție a fost alcătuită de Gr. Rhau (Rhaw): *Bicinia Gallica, Latina, Germanica* (Wittenberg 1545); la Nürnberg, apare în 1549 o altă colecție, intitulată cu un termen gr. latinizat: *Diphona amoena et florida* de Gr. Rotenbucher. ■ În sec. 17, desemnează o compoziție instr. la două voci, pentru două instr. melodice, dar și pentru orgă, care mai tîrziu va deveni sin. cu duo*; din punct de vedere al țesăturii polif., **b.** poate însemna și o structură determinată bi-vocală, sens în care a fost reactualizată în sec. 20, fie pe linie componistică (E. Pepping a scris în 1955 trei vol. de **b.** vocale) fie pe linie analitică (S. Toduță). ■ Prin analogie, compozițiile pentru trei voci erau desemnate uneori prin titlul de *tricinium* (ex. *Tricinia Latina, Germanica, Brabantica et Gallica,* de același Rhau — Wittenberg, 1542). (G. F.)

bicord, bicordie (< lat. *bis* „de două ori" și *corda* „coardă", „sunet"), sistem prepentatonic (v. pentatonică) format din două sunete alăturate. Face parte din sistemele oligocordice*. V. *biton (bitonie).* (A. M.)

bifara (cuv. it. < lat. *bifarius,* „dublu"), registru **(II, 1)** de orgă* cu timbru* de flaut*. Sunetul este ușor tremurat din cauza construcției speciale a tuburilor din lemn, cu cîte două deschizături fiecare. Sin it. *bifra; flauto doppio; filomela; piffara; piffero.* Echiv. germ. *Duiflöte.* (A. M.)

big-band (cuv. engl.) v. **orchestră.**

binar, ă (< lat. *binarius,* „dublu"), compus din două unități. *Valoare* **b.,** valoare* ce se poate împărți în două subdiviziuni (nota* întreagă în doime*, doimea în pătrime* etc.). *Metru* **b.,** unitate metrică cuprinzînd doi timpi **(I, 2)**. *Formă* **b.,** formă compusă din două secțiuni („A", „B") aflate în relație antecedent*-consecvent*. Mersul tonal este T—D (fie simplă cadență **(1)**, fie modulație* în tonalitatea **(2)** dominantei*) și D—T. Materialul tematic al celor două secțiuni este înrudit. Uneori A este reluat (mai ales parțial) la sfîrșit. Această formă se întîlnește în forma de lied* (arii, dansuri), în sonata* monotematică. V. *diviziune* **(1)**, *formă; metru; ternar.* (A. M.)

bis (cuv. lat. „de două ori") **1.** Termen prin care se indică interpretului să execute de două ori consecutiv pasajul cuprins între două bare **(I, 3)** de măsură (înlocuind, pentru pasaje foarte mici, *da capo** sau *dal segno**). **2.** Exclamație prin care auditoriul din sală (operă, concert) își exprimă dorința de a asculta încă o dată o anumită lucrare sau o parte de lucrare (ex. o arie*).

biton, bitonie (< lat. *bis,* „de două ori" și gr. τόνος, *tonos,* „sunet"), sistem prepentatonic (v. pentatonică), format din două sunete distanțate, la intervale * mai mari decît tonul* întreg. Face parte din sistemele oligocordice*. V. *bicord (bicordie).* (A. M.)

biva, tip străvechi de lăută* japoneză cu corpul plat; are 4 corzi de mătase, ce sînt lovite cu ajutorul unei baghete. Tastiera* este împărțită prin 4 bare **(I, 2)** metalice. (W. D.)

bizantină, muzică ~, arta eminamente vocală care s-a dezvoltat pe timpul și în cuprinsul Imperiului bizantin, căpătînd forme și trăsături proprii. **B.** cuprinde două categorii de cîntări: a) *liturgice,* care s-au născut și dezvoltat odată cu cultul creștin; b) *laice* (aclamațiile*). În timp ce numărul acestora din urmă este foarte mic, cel al cîntărilor liturgice transmise de-a lungul sec. este foarte mare, mss. muzicale conținînd asemenea cîntări aflîndu-se împrăștiate prin bibl. din Orientul Apropiat, din mai toată Europa și chiar din America. Despre o cîntare biz. se poate vorbi doar de prin sec. 6, cînd Imperiul Roman de Răsărit a devenit propriu-zis biz. și cînd imnografia — și odată cu ea muzica însăși — a căpătat o tot mai rapidă dezvoltare. În bis. s-a cîntat însă și pînă atunci. De aceea putem distinge două perioade în dezvoltarea cîntărilor liturgice: 1) *perioada comună întregii creștinătăți* (sec. 1—5); 2) *perioada biz., diferită de cea romană sau gregoriană* (v. gregoriană muzică). ■ *Prima perioadă* începe odată cu înfiriparea unui cult creștin, ce s-a dezvoltat inițial în strînsă legătură cu formele cîntării ebr. De aici au fost preluați în primul rînd *psalmii** — *împreună cu care s-a împrumutat* psalmodia* — la care s-au adăugat *imnele* **(1)** și *cîntările duhovnicești.* Imnele provin, la început, din cărțile Vechiului și ale Noului Testament, pe cînd cîntările duhovnicești erau — după cum se admite în general — creații poetice și muzicale ale noilor adepți. Către sec. 5—6 se ajunge la deosebiri clare între cîntările biz. și cele romane: primele se bazează în primul rînd pe creații poetice noi, în timp ce textele cîntărilor romane rămîn strîns legate de cărțile biblice, sau au bază scripturistică. Este greu de spus dacă primele imne aveau formă liberă sau strofică. Se știe, în orice caz, că vechile imne apoliniene erau de formă liberă, în timp ce imnele lui Bardesan, ale lui Synesios din Cyrene, ca și ale lui Efrem Sirul erau strofice. În afară de aceasta, existau imne — ca *ris-qôlô*-ul sirian — care aveau număr diferit de silabe dar același număr de accente în vers și strofă. Din punct de vedere muzical, în această perioadă se apelează nu numai la felul de a se cînta în sinagogă,

ci şi la muzica elină, la cea a vechilor culturi asiatice şi egiptene, ca şi la folc. muzical al popoarelor în sînul cărora se răspîndea creştinismul. Din această perioadă nu se cunoaşte totuşi decît un imn — datat de la finele sec. 3 sau începutul celui următor — descoperit la Oxyrinchos, în Egipt, scris în vechea notaţie (II) elină. E. Wellesz *consideră că melodia acestei* cîntări nu are nimic din vechea muzică greacă*. Din aceeaşi perioadă se păstrează pînă astăzi felul de a se cînta psalmii, evanghelia şi apostolul — cîntarea ecfonetică sau *lectio solemnis* — ca şi manierele de cîntare antifonică* şi *responsorială**. ■ *Perioada biz.* cuprinde fazele: melozilor* (sec. 5—11) melurgilor* (sec., 11—15), a căror activitate continuă şi în perioada *post-biz.* (sec. 15 pînă în 1814) şi *Chrysantică sau modernă* (din 1814). *Faza melozilor* se caracterizează prin apariţia formelor de bază ale *imnografiei bizantine: troparul* (sec. 5), condacul** (sec. 6) şi canonul (2) (sec. 7), apărute toate în centrele culturale siriano-palestiniene. Autorii acestor forme poetice creau, odată cu textul, şi melodiile respective. La începutul acestei faze îşi face apariţia (sec. 5—6) notaţia *neumatică* (v. *notaţie (IV)), mijloc de fixare în* scris a *cîntării ecfonetice*. În sec. 6 are loc prima încercare de organizare a octoehului * de către Sever, fost patriarh monofizit al Antiohiei (512—519), dovadă a înmulţirii imnelor şi a dezvoltării muzicii. Creşterea continuă a numărului cîntărilor impune o nouă organizare a octoehului de către Ioan Damaschinul (c. 675 — c. 749), dar şi apariţia unei noi semiografii: *notaţia neumatică biz.* atribuită tot lui I. Damaschinul, pe care nu o cunoaştem însă decît din mss. muzicale din sec. 9—10. Încă din această perioadă se poate vorbi de forme — în legătură mai ales cu textele — şi de stiluri muzicale* biz. Existenţa acestora este dovedită de apariţia în sec. 9, a unor colecţii de cîntări intitulate irmologhion*, stihirari*, idiomelor* etc. Melodiile irmoaselor* sînt simple în general, aproape silabice, pe cînd ale idiomelelor* sînt mai ornamentate*. Primele aparţin stilului* denumit irmologic*, iar celelalte stilului stihiraric. Atît unele cît şi celelalte sînt create pe baza unor formule (I, 3) melodice preexistente, specifice în parte fiecărui eh*, folosind scări muzicale cu un anumit ambitus (2), care aparţin unuia din cele trei genuri (II) cunoscute încă din vechea muzică elină: diatonic, cromatic şi enarmonic. În afară de aceasta, există sisteme de cadenţe (1) specifice fiecărui eh, iar, în cadrul acestuia, diferitelor stiluri. În afară de categoriile stilistice menţionate mai există o a treia categorie, a cîntărilor bogat melismatice*, denumită la început asmatic—mai apoi se va numi papadic — pe care nu o întîlnim decît începînd din sec. 13, dar care exista şi mai înainte. Despre *practicarea acestui stil stau mărturie cîntările* melismatice menţionate de Sf. Augustin (354—430): mss. manicheene descoperite la Turfan, în Turchestanul chinezesc şi datate din sec. 10—11 — reprezentînd însă copii de pe mss. din sec. 3. — conţin texte în care se întîlnesc frecvente repetări ale aceleiaşi vocale; vechile mss. sl. în notaţia „condacariană" din sec. 9 în care *„o vocală este repetată uneori de mai mult de zece ori, mereu prevăzută cu semne* muzicale noi" (Raina Palikarova-Verdeil). Pînă în sec. 9, imnografia — şi odată cu ea muzica însăşi — s-a dezvoltat în primul rînd în centrele culturale din Siria, Palestina şi Egipt, în mai mică măsură în cele din Sicilia, după care *Bizanţul capătă prioritate indiscutabilă*. Melozii cei mai importanţi din această perioadă sînt: *Roman Melodul* (se. 5—6), *Andrei din Creta* (sec. 7), *I. Damaschinul, Cosma de Maiuma* (sec. 7—8), *Teofan Grapta* (m. c. 850), *Casia Monahia* (sec. 9), *Theodor Studitul* (759—826) ş.a. *În faza melurgilor* (sec. 10 *şi în prima jumătate* a celui următor) are loc codificarea imnelor. Odată cu aceasta, încetează activitatea melozilor, locul lor fiind luat pe de o parte de imnografi*, iar pe de alta de melurgi, musurgi sau — cum vor fi numiţi din prin sec. 13— maistores*. *Imnografii* compun texte noi pentru melodii deja existente, urmînd modelele ritmice mai vechi. În felul acesta apar prosomiile (v. podobie), categorie de cîntări care s-a păstrat, muzical, cel mai bine de-a lungul sec. Melurgii dezvoltă tot mai mult melodia, îndeosebi pe cea melismatică, creînd melodii noi pentru texte existente, sau prelucrîndu-le şi dezvoltîndu-le pe cele deja existente. Sînt aşa-numiţii καλοπισταί *(Kalopistai)*, cei care înfrumuseţau melodiile mai vechi. Apar colecţii cu asemenea melodii, denumite *asmatikona*, care vor circula pînă prin sec. 16. Activitatea muzicală tot mai susţinută impune dezvoltarea notaţiei meumatice care, de pe la sfîrşitul sec. 12, devine — cu rare excepţii — perfect descifrabilă. Acum se precizează semnificaţia semnelor fonetice şi treptat creşte numărul semnelor *afone (cheironomice)*; mărturiile* îşi precizează funcţia; apar formulele de intonaţie specifice fiecărui eh — *apehemata* — care însoţesc mai ales cîntările *ásmata*. Melodiile, tot mai elaborate, vor primi denumirea de cîntări *papadice*; cînd vor fi însoţite doar de silabe fără sens noţional, ca: *to-to-to, te-ri-re-rem* etc., se vor numi cratime*, iar colecţiile cu asemenea melodii cratimataria*. Cu începere din sec. 13 se aplică ehurilor toponimicile vechilor armonii (II, 1) eline. Categoriile stilistice rămîn aceleaşi din perioada precedentă, transmiţîndu-ni-se pînă astăzi. Începe, parţial, teoretizarea sistemelor* sonore. I se atribuie lui I. Kukuzeles (c. 1275—1360) inventarea sistemului *roatei* (τροχός) şi a arborelui ehurilor*. În acest arbore apar *doar sistemele trifonic şi tetrafonic. Nu apare* sistemul *difonic*, deşi melodii cu structură difo-

nică apar cel puțin din sec. 13. Nu apare în nici un fel genul (II) *enarmonic* (1), apare însă forma *leghetos* — pe care unii o consideră ca fiind, pînă în sec. 19, forma diatonică a ehului II, iar alții o alătură, pînă în prezent, ehului IV. Genul cromatic devine evident atît prin mărturia specifică (sec. 11) cît și prin ftoraua* *nenano* care apare spre sfîrșitul sec. 13. Din sec. 14 se cunoaște un anastasimatar*, atribuit lui I. Glykes, dar alții îl indică pe I. Damaschinul ca autor, cel puțin al kekgragariilor*, care circulă pînă la începutul sec. 19. Cei mai însemnați autori din această perioadă sînt: Mihail Ananiotul (sec. 13—14), I. Glykes (sec. 13—14), *fost profesor al lui I. Papadopulos, numit și* Kukuzeles, I. Kladas (sec. 15), Emanuel Chrysaphes Duka (sec. 15), Xenos Korones (sec. 15) etc. ale căror creații pot fi urmărite în mss. sec. ce au urmat, pînă la începutul sec. 19. Pe timpul acestora, melodiile — îndeosebi cele în stil papadic — au căpătat o dezvoltare tot mai mare, poate fi în contact și cu muzica Orientului Apropiat. Acum se renunță la vechile canoane compoziționale — în primul rînd în cîntările melismatice — fiecare autor dă frîu liber imaginației și științei sale muzicale. ■ *Perioada post-biz.* Mulți specialiști consideră că ocuparea Constantinopolului de către turci a însemnat și sfîrșitul *b., ceea ce a urmat, după 1453, reprezentînd o* continuă decadență iar, datorită influenței turco-perso-arabe, b. ar fi devenit de nerecunoscut. Alții susțin însă că muzica Răsăritului ortodox și-a continuat existența, evoluînd și îmbogățindu-se. După căderea Constantinopolului, activitatea melurgilor și a maistorilor nu încetează. Se continuă melismatizarea și „înfrumusețarea" unor melodii vechi, dar se creează și altele noi. Un anastasimatar al lui *Chrysaphes cel Nou* (fost protopsalt între anii 1665—1680) nu este decît „înfrumusețat" (καλλωπισθέν), cel inițial aparținînd lui I. Glykes, dacă nu chiar lui I. Damaschinul. Chiar și în sec. 18 se mai „înfrumusețează" anastasimatare, stihirare* și irmologhioane mai vechi, dar se și creează altele noi. Același Chrysaphes cel Nou compune heruvice*, chinonice* etc.; Gherman, episcop de Neon Patron (prima jumătate a sec. 17) compune un sticherarion, un *triodion* etc.; iar Balasie Preotul, contemporan cu Chrysaphes cel Nou și fost elev al lui Gherman, compune un irmologhion „pe larg", doxologii*, irmoase calofonice, heruvice, chinonice etc. Prin acestea, melodiile devin mai puțin accesibile — prin lungime, bogăție melismatică și ambitus mare — totuși clare, curgătoare. Către sfîrșitul sec. 17, apar cîntări melismatice care poartă indicația unor maqamuri* orient. dar și unele cadențări puțin obișnuite care amintesc de unele cadențe întîlnite în folc. Pătrund întorsături melodice orient., crește numărul semnelor cheironomice care înlesnesc modulații neașteptate. În sec. 18, cînd circulau încă numeroase cîntări compuse în sec. anterioare și cînd melodiile devin tot mai complicate, începe să se pună problema scurtării și a simplificării melodiilor, chiar și în ceea ce privește notația (în care numărul semnelor cheironomice ajunsese la apogeu). Începutul îl face, după cîte se pare, Panayot Chalağoglu (protopsalt prin 1728), urmat de Ioan Protopsaltul (1727—1771) și Daniel Protopsaltul (1734 — c. 1789). Cel mai important creator din acest sec. este însă *Petru Lampadarie Peloponesios* care a activat între anii 1764—1778. El reînnoiește mai întreg repertoriul de cîntări, prin el pătrunde în muzica ecleziastică, mai mult decît prin oricare altul, influența *muzicii orient. Acum se produc modificări* în structura unor ehuri. Forma irmologică a ehului I, de pildă, se stabilește pe re^1 iar dominanta pe sol^1; cîntările stihirarice ale plagalului I termină tot mai mult pe treapta a 4-a (sol^1) etc. Alte ehuri își păstrează totuși structura, cum este cazul cu ehul III, și chiar cu ehul II (forma bazată pe sistemul difonic). Dar cu toată evoluția ehurilor și cu toată simplificarea notației, cîntările erau încă destul de complicate. *Agapie Paliemul*, bun cunoscător atît al notației psaltice cît și al celei liniare occid., încearcă fără succes să înlocuiască vechea notație neumatică prin alta alfabetică. Insuccesul îl *determină să părăsească Constantinopolul,* stabilindu-se la București unde moare în 1815. Un alt constantinopolitan, pe care nu-l mai mulțumește notația neumatică, a fost *Gheorghe Cretanul* — mai puțin cunoscut, dar ale cărui creații se află în numeroase mss. în notația antechrysantică — fost profesor al celor trei „reformatori" de la începutul sec. 19. El a susținut că melodiile pot fi scrise și fără folosirea semnelor mari (*cheironomice*) principiu aplicat de el și în practică. „Reforma" notației are loc totuși de-abia în 1814. Realizatorii acesteia sînt, în primul rînd, Chrysant de Madyt, Grigorie Lampardarios și Hurmuz Gheorghiu din Halkiu — cunoscut mai mult sub denumirea de Hurmuz Hartofilax — dar și alții. Reforma a constat nu numai în reducerea semnelor neumatice — mai ales a celor cheironomice —, în stabilirea ritmului cîntărilor, în precizarea scărilor muzicale și în acordarea unor denumiri monosilabice treptelor, ci și în selectarea anumitor forme ale vechilor ehuri. „Reformatorii" preiau masiv creațiile lui Petru Lampadrie, dar și ale altora, pe care le trec în noul sistem de notație. În anul 1820 apar primele cărți de muzică psaltică tipărite, publicate la București de Petru Efesiu. Aceasta a contribuit la difuzarea „reformei" peste tot unde se practica muzica psaltică. Ceea ce a urmat după aceea poate fi definit prin: simplificarea și reducerea cîntărilor, adaptare la gustul ascultătorilor și la necesitățile desfășurării cultului.

Bibliogr.: Bourgault-Ducoudray, L. A., *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, 1877; Ciobanu, Gh., *Muzica*

bizantină, în: *Studii de muzicologie*, VI, Buc., 1970, p. 69–97; Fleischer, O., *Die spätgriechische Notenschrift. Neumenkunde*, III, Berlin, 1904; Gäisser, H., *Le Système musical de l'église grecque d'après la tradition*, Roma, 1901; Macarie Ieromonahul, *Irmologhion sau Catavasieriu musicesc* (Prefață), Viena, 1823; Palikarova-Verdeil, Raina, *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX^e au XIV^e siècle)*, M. M. B., Subsidia, III, Copenhaga, 1953; Pann, A., *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, Buc., 1845; Petresco, Le Père J. D., *Les idiomèles et le Canon de l'Office de Noël*, Paris, 1932; Petrescu, Pr. I. D., *Mss. psaltice grecești din veacul al 18-lea*, în: B.O.R., XXXII (1934), nr. 3–4, p. 180–188; Idem, *Condacul Nașterii Domnului* 'Η παρθένος σήμερον; Studiu de muzicologie comparată, Buc., 1940; Petresco, Rév Peré I. D., *Etudes de paléographie musicale byzantine*, Buc., 1967; Patrinelis, Chr., *Protopsaltae, Lampadarii, and Domestikoi of the Great Church during the post-Byzantine Period (1453–1831)*; în: *Studies in Eastern Chant*, III, Londra, 1973, p. 161–170; Pitra, J.-B., *L'Hymnographie de l'Église grecque*, Roma, 1967; Popescu, Pr. Nic., M. *Viața și activiatatea dascălului de cîntări Macarie Ieromonahul*, Buc., 1908; Rebours, J.-B., *Traité de psaltique. Théorie et pratique du chant dans l'Église grecque*, Paris, 1906; Tardo, L., *L'Antica melurgia bizantina*, Grottaferrata, 1938; Tiby, O., *La Musica bizantina. Teoria e storria*, Milano, 1938; Tillyard, N. J. W., *Byzantine Music and Hymnography*, Londra, 1923; Vintilescu, Pr. P., *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și Cîntarea bisericească*, Buc., 1937; Wellesz, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, ²1962; același, *La musique byzantine*, în: *Histoire de la musique*, Sous la direction de Roland Manuel, I, Paris, 1960. (G. C.)

bilină (starină) *(cuv. rus. bilina; starina;* „cîntec bătrînesc"), cîntec epic rusesc în care sînt descrise într-un stil muzical special, cu sau fără acompaniament* instrumental, momente și fapte din viața și istoria poporului, vitejia unor eroi istorici („junaci") sau legendari. Interpreții adaptează versurile unor melodii simple, cu ambitus (I) redus, sau unui recitativ* recto-tono, ritmat variat. În sudul Rusiei, **b.** se cînta și într-o variantă polifonică* (2–3 voci). **B.** este atestată din sec. 10–11. La bulgari, cîntecele epice, atestate din sec. 13, ce cuprind teme haiducești sau cu caracter satiric și humoristic, sînt cunoscute de asemenea sub denumirea **b.** V. *baladă; duma.*

Bibliogr.: Katzarova-Kukudova, Rajna, *L'ethnomusicologie en Bulgarie, de 1945 à nos jours (1959)*, în: *Acta Musicologica*, XXXIII, 1960; A. Doljanski, *Mic dicționar muzical*, trad. de Rostislav Donici, Buc., 1960. (E. C.)

bizoi v. **cimpoi.**

Blasquinte (cuv. germ. < *blasen*, „a sufla" + *Quinte* „cvintă"), armonicul al treilea (v. armonice, sunete), duodecima*, ce rezultă din suflul suplimentar, „forțat", într-un tub semiînchis (instrument de suflat natural*), în locul armonicului doi (octava*) (v. flajeolet (I)). Sunetul rezultat este cu 1/8 mai jos decît cvinta* pitagorică (v. interval). Stabilind un cerc al **B.**, asemănător cercului* cvintelor, Hornbostel a încercat să demonstreze originea unor sisteme (II) muzicale aparținînd unor *culturi extrem orientale și ale Americii de Sud* (ex. *pelog**-ul javanez). Contestînd fundamentul fizic al **B.**, M. Bukofzer a pus sub semnul întrebării implicit teoria ciclului **B.** (G. F.)

blocchi di legno coreani v. **nucă de cocos.**

blocco di legno (cuv. it.) v. **Lemn (1).**

bloc de bois (cuv. fr.) v. **lemn (1, 2).**

Blockflöte (cuv. germ.) **1.** Flaut drept*. **2.** Registru (**II, 1**) al orgilor din sec. 18, constînd din tuburi labiale deschise, de formă conică, sau închise, de formă cilindrică. V. *orgă.*

blues (cuv. amer. [blu:z]), cîntec popular caracteristic folclorului negrilor americani, inițial executat vocal, apoi și instrumental, folosind „blue notes" și determinînd o stare emoțională specifică, un climat nostalgic denumit „bleusy" (expresia „to have the bleus" — a avea idei negre — indică o stare sufletească de tristețe și disperare). Împreună cu ragtime* și negro spirituals* a constituit materialul de bază folosit de muzicienii de jazz din sudul Statelor Unite. **B.** a influențat în cea mai mare măsură jazzul*, jazzmenii tuturor timpurilor acordîndu-i o importanță primordială. Forma muzicală a **b.** *clasic* este acea a unei teme de 12 măsuri * constituite din 3 secvențe (**II, 2**) de 4 măsuri de tipul AAB, bazate armonic pe acordurile* fundamentale de T, SD și D. Trama armonică simplă a **b.** *clasic* intervine foarte frecvent în repertoriul jazzului tuturor epocilor, fiind preponderentă în muzica de dans „Rhythm and Blues". **B.** se cîntă în diferite *tempo*(2)*-uri*, nu numai în tempo lent, cum, în mod eronat, se consideră adesea. Uneori termenul **b.** este atribuit și unor piese care nu corespund structurii **b.** *clasic* dar care au climatul specific acestuia. **B.** *rural* (engl. *country* [kʌntri] **b.** sau *folk* **b.**, „**b.** primitiv"), gen al muzicii folcl. a negrilor din America, una din formele primitive care au generat **b.** și jazzul în general. **B.** *urban* (engl. *city* [siti] **b.**), varietate urbană a **b. B.** *modern*, varietate a **b.**, care păstrează structura de 12 măsuri a **b.** *clasic* dar folosește armonii mult mai evoluate și, uneori, măsuri diferite de 4/4. Liniile melodice ale **b.** *modern* al epocii „bop" sînt complicate, colțuroase și conțin elemente neprevăzute (v. scat). În planul interpretării vocale, **b.** *modern* a fost bine reprezentat de Dinah Washington. (M. B.)

bobirnaci v. **colind.**

bocca chiusa (loc. it. „gura închisă"), indicație tehnică în muzica vocală, prin care se cere interpretului să cînte cu gura închisă. V. *mut, cor.*

bocedizare (< fr. *bocédisation)*, sistem de extindere a solmizării* și de notare în acest cadru, bazat pe un heptacord* natural format din sunetele denumite *bo, ce, di, ga, la, ma, ni*. Ar fi fost inventat, după o tradiție, pe la mijlocul sec. 16, de muzicianul Waelrant, pentru reducerea numărului mutațiilor*. În 1599, Hendrik van Put (Puteanus) a propus înlocuirea lui *ni* prin *bi*. A rămas însă în uz silaba *si**, introdusă la începutul sec. 17. Prin aceasta, solmizarea a trecut din cadrul hexacordului în acela al heptacordului, pasul următor fiind solfegierea* în cadrul octavei*.

Bibliogr.: Dufourcq N., (coordonator), *La musique dès origines à nos jours*, Paris, 1946. (D. U.)

bocet, (în folc. rom.), melopee* ce reprezintă exprimarea veridică, directă, spontană a durerii personale pentru cel plecat „din lumea cu dor în cea fără dor", („revărsarea melodică a părerii de rău", Brăiloiu) și un act tradițional, obligatoriu. În cadrul ceremonialului funebru, **b.** nu are un loc fix: se bocește înainte și după înmormîntare (la zile și date stabilite), uneori numai de femei din familie, alteori și străine, individual sau în grup. În unele zone, **b.** este însoțit, eterofonic (v. eterofonie), de instr. aerofone — obicei practicat și de geto-daci și de romani. Nu există bocitoare profesioniste, ci femei talentate care sînt chemate sau vin din inițiativă proprie, să „se jelească" (să „se cînte"). Unele texte, precreștine, păstrează elemente ale străvechii credințe despre moartea ca o „trecere în altă lume", despre legătura dintre vii și morți, alături de aspecte ale vieții de familie și sociale, momente din viața defunctului. Tematica diferă după vîrstă, grad de rudenie: **b.** p. frate, mamă, tată, copil, tînăr etc. **B.** utilizează imagini, teme procedee de creație, consacrate de tradiție, specifice genului, și altele comune mai multor genuri (ex.: cîntecul de nuntă — v. repertoriu **(2)**; colindă*). Astfel, metafore („dalbul de pribeag"; „lumînă-aprinsă" a morții; „cale lungă neîntorcătoare"; „ridică gene la sprincene"), imagini ale tragediei orfanilor și văduvelor, ale durerii care ia proporții cosmice („Plîngeți și voi, codrilor/ Mîndrelor pădurilor"; renașterea trupului în plante și flori; casa „din fundul pămîntului"; izvorul format din lacrimile mamei), intonații interogative, exclamații, epitete, personificări, imprecații adresate morții, invocări către defunct pentru a se scula, a merge la lucru („Că nu-i vreme de dorimit / Și-i vreme de seceriș"). Românii au avut și **b.** nelegate de ritualul funebru: pentru cei plecați la armată, la război, la „stăpîn", la arderea unei case etc. În ce privește trăsăturile stilistice-structurale, se deosebesc 3 categorii: **b.** *improvizate** pe text neversificate, asociate cu o melodie liberă, apropiată de doină*, ritm liber; **b.** pe text versificat numai în momentul interpretării, pe versuri octosilabice izometrice, asociate cu melodii de formă fixă și **b.** cu text versificat, izometrice, pe melodii cu formă fixă, strofică, care poate fi dizolvată, prin libertatea de repetare și alternare a rîndurilor melodice*. Melodiile **b.** au caracter de recitativ*, factură arhaică, ritm liber sau giusto silabic (v. sistem **(II, 6)**), material sonor redus (cvartă*, cvintă*, sextă*), forme simple de 2—4 rînduri înrudite (AA_c: AB, ABB_c: ABAB), profil descendent, intervale mici, sunete netemperate (v. temperare). De o puternică expresivitate și caracter dramatic, **b.** trebuie să corespundă unor legi estetice tradiționale care se referă la tempo **(2)**, intensitate **(2)**, registru **(I)**, text poetic. Sin.: *cîntare mortească; cîntec de jale; jelet; vaet (de jale).*



Bocet

Bibliogr. Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae*, Viena, 1715; del Chiaro M., *Istoria revoluțiilor moderne ale Valahiei*, Veneția, 1718 (trad. N. Iorga); Giurescu, C. C., *Le voyage de Niccolò Barsi en Moldavie*, (1633) în: *Mélanges de l'École Roumaine en France*, Paris, 1925; Urechea, V. A., *Codex Bandinus, Memoriu asupra scrierii lui Bandinus de la 1647*, Buc., 1895; Marian, S. F., *Datinele poporului român la înmormîntare*, Iași, 1882; Pop, V., *Despre datinele la înmormîntare ale țăranilor român, adică ale românilor de astăzi* (în lb. latină), Viena, 1817; Burada, T. T., *Datinile poporului român la înmormîntări*, în *Convorbiri literare*, XVI, 1881—1883; același, *Bocete populare la români*, în *Convorbiri literare*, 1878—1879; Brăiloiu, C., *Despre bocetul de la Drăguș*, în: *Arhiva pentru știință și reformă socială*, X, 1—4, Buc., 1932; același, *Bocete din Oaș*, în *Grai și suflet*, VII, Buc., 1938; Ursu, Nicolae, *Cîntece și jocuri din Valea Almăjului*, Buc., 1958; Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din ținutul Pădurenilor*, Buc., 21964; Zamfir, C., Dosius V., Moldoveanu-Nestor, E., *132 cîntece și jocuri din Năsăud*, Buc., 1958; Cocișiu, Ilarion, *Cîntece populare românești*, Buc., 1960; Bartok, Bela, *Rumanian folk music*, vol. II și III, Haga, 1967 (editată de B. Suchoff). (E. C.)

Bogen v. arcuș.

bolero 1. Dans popular spaniol în 3/4, datînd din sec. 17, cu ritm legănat, executat vocal și cu acompaniament* caracteristic de castagnete*. **2.** Gen instr. inspirat din **b. (1)**. Ex. **B.** pentru pian de Chopin și vestitul **B.** pentru orch. de Ravel. (I. R.)

bombardă 1. (< it. *bombardo;* fr. *bombarde* [bombard]; germ. *Bomhart, Pommer)*, instrument aerofon din sec. 16—17, construit în tipurile *alto, tenor* și *bas*. Prin îndoirea tubului **b.** de tip **b.** (lung de aprox. 3 m.) s-a născut o formă premergătoare fagotului*. **2.** Denumirea unui *registru* **(II)** de orgă*, prin care se obțin mari intensități **(2)** sonore. **3.** Denumirea, în sec. 16, a coardelor grave ale lautei*. (W. D.)

bombardon, instrument de suflat de alamă, o specie de oficleid*, bas, inventat de J. Riedl la Viena. În orch. simf. a fost înlocuit prin apariția tubei*. În fanfară **(6)** ține locul heliconului **(2)** sau al saxofonului* (D. P.)

Bomhart v. **bombardă.**

bongos, instrument de percuție membranofon de origine indiană din America Latină (denumirea pop. este „bongo"). Instr. originar (pop.) are formă conică, iar cel de fabrică are formă cilindrică. În general, în orch. simf. se folosesc două **b.**, dar sînt cazuri cînd sînt utilizate și trei (ex. opera *Revizorul* de Orff). Membrana se poate lovi în mai multe feluri: cu degetele (it. *con le dita)*; cu miinile (it. *con le mani)*; cu două baghete (it. *con le bacchette)*; cu două măturele* din metal (it. *con le spazzole)*; cu o baghetă și o măturică (it. *una bacchetta e una spazzola)*. Timbrul **b.** diferă de cel al tomtomului*, fiind mai sec și mai înfundat. (A.P.)

boogie-woogie (cuv. engl. [bu: gi-wu: gi]), stil pianistic de interpretare a bleus*-ului. Constă din susținerea la mina stingă a unei formule **(IV)** de acomp. caracteristică (opt note — optimi* cu punct-șaisprezecimi* — în măsură de 4/4) continuu repetată, în timp ce la mina dreaptă se execută scurte motive* sau riff*-uri. Creator al stilului este considerat Pinetop Smith (1928). Dintre specialiștii **b.-w.** s-au distins: Albert Ammons, Meade Lux Lewis, Memphis Slim, Fats Waller, Count Besie. (M.B.)

bop (be-bop și re-bop) v. **blues; jazz; progressive jazz; scat.**

boriță v. **capră (I).**

bossa-nova (cuv. portughez „noul val"), dans de origine braziliană, în ritm de rumbă* dar popularizat de cîntăreți de jazz*, care l-au transformat într-o manieră vocală de interpretare (material melodic delicat, pronunție „șoptită"). A influențat pe unii jazzmeni (Gillepsie, Getz). (Cl.—L. F.).

boston 1. Variantă a valsului*, de proveniență americană, apărută în Europa la sfîrșitul sec. 19; muzica **b.** este mai lentă decît a valsului. **2.** V. *stride.* (P. C.)

bouché (cuv. fr. [buʃe] „închis, îndesat, înăbușit") **1.** *joc* **b.** (fr. *jeu* **b.**) termen care desemnează „jocul" căpăcelelor de la extremitățile superioare ale tuburilor de orgă*. Principalele jocuri sînt *sons-bourdon, flautul mare, flautul, dublul flaut, quintaton*-ul. Tubul **b.** reproduce octava* inferioară a tubului descoperit, de aceeași lungime. **2.** sunetul produs la corn*, asemănător cu cel produs prin surdină*, prin introducerea mîinii în pavilion*. Sunetul **b.** este cu 1/2 ton mai jos decît cel real. Echiv. it. *chiuso.* (D. P.)

bourrée (cuv. fr. /bure/), vechi dans popular (răspîndit încă în unele provincii din Franța), cunoscut și ca dans de curte și care a intrat în suitele* instrumentale. După unele păreri, **b.** ar fi originară din Auvergne, după altele, din Biscaya (Spania). Ca dans popular, **b.** are două forme: una în ritm binar* (Berry, Bourbonnais, Languedoc) și alta în ritm ternar*, cu al 2-lea timp **(2)** slab; aceasta din urmă este forma cea mai răspîndită și, se pare, cea mai veche (Auvergne, Limousin). Cam prin 1565, **b.** din Auvergne a ajuns dans de curte, devenind din ce în ce mai rafinată; a dispărut ca atare prin sec. 19. Începînd cu 1650, **b.** a fost încorporată în suitele instr., iar Lully, M.-A. Charpentier au introdus-o în balete* și în operă*. Forma binară, în tempo vioi (de obicei ₵), denumită și **b.** fr., a fost frecvent folosită în suitele unor compozitori străini (Bach, Haendel, Muffat). **B.** dispare de pe la 1750, timp de aproape un sec. din lucrările instr., dar e reluată sub semnul școlilor naționale orientate spre folc. sau al neoclasicismului*.

bow (cuv. engl.) v. **arcuș.**

braccio (cuv. it., „braț"), cuvînt întrebuințat în epoca barocului* pentru a deosebi violele* care se țineau ca violina *(viola de braccio*)* de cele care se țineau pe genunchi sau între genunchi, ca violoncelul* *(viola da gamba*)*. Acest cuvînt pare a fi la originea celui germ. *Bratsche* (v. violă).

bradul v. **ardeleana (1); cîntecul bradului.**

brahicatalectic (< gr. βραχύς, *brahys*, „scurt" și *καταληκτικός katalektikos*, „care sfîrșește"). În prozodia* greco-latină, vers* căruia îi lipsește ultimul picior **(1)** sau ultimele două silabe. (A. M.)

brahichoreu v. **amfibrah.**

Braille, sistem ~, sistem de scriere pentru orbi, datorat inventatorului Louis Braille. Adaptarea necesară reprezentării grafice a sunetelor muzicale s-a perfecționat în 1929, bazîndu-se pe cele 6 semne ale alfabetului orbilor. Se pot realiza în acest sistem partituri* în care se transcriu toate sunetele muzicale. (I. R.)

brando v. **branle.**

branle (cuv. fr. /branl/ „clătinare, legănare, oscilație"), dans francez din sec. 16—17 (echiv.

Bourrée 1 (J. S. Bach, Suita engleză nr. 2 în a minor pentru pian)



Bourrée 2



Bourrée

cu engl. *brawl* şi cu it. *brando)*, provenind, se pare, dintr-una din figurile de *basse-danse**. B. a fost repede adoptat în suitele* instr. *Thoinot Arbeau (Orchésographie*, 1588—89, reed. 1888) descrie mai multe variante, de ex. : b. *simplă*, b. *dublă*, b. *veselă* (ritm ternar*), b. *din Bourgogne* (ritm binar*). B. dispare ca dans de curte la sfîrşitul sec. 17, dar rămîne ca parte integrantă a suitei fr. pentru orch. În sec. 18, genul cade în desuetudine, b. devenind sin. cu *ronde*.



Branle

Bratsche (cuv. germ.) v. violă.

bravură v. arie ; virtuoz(itate).

brawl (cuv. engl.) v. branle.

brâtuşca v. rustemul.

breaza, *joc* popular românesc răspîndit în* zona subcarpatică a Munteniei şi în sudul Transilvaniei, cu ritm* sincopat* ; melodia corespunzătoare acestui joc. Sin. : *ca-la-Breaza*.

breve (cuv. it. „scurt") **1.** (În prozodia* antică) Unitate fundamentală de durată, componentă a piciorului (**1**) metric. Se notează prin : ᴗ, ceea ce corespunde silabei scurte, şi este jumătatea din silaba lungă, *fără a fi însă şi subdiviziunea celei din urmă*. **2.** În *cantus planus**, **b.** (lat. *brevis)* împrumută acelaşi sens, dar este deja notată printr-o notă neagră, pătrată, fără coadă. **3.** În notaţia (**III, 1**) proporţională, **b.** este supusă unei noi legi, aceea a *diviziunii* sau a *multiplicării*. În funcţie de modul (**III**) ritmic în care se încadrează, **b.** se divide prin 2 *(tempus imperfectum)* sau prin 3 *(tempus perfectum)* fiind de două (trei) ori mai scurtă decît *longa**. A fost notată cu o notă albă, pătrată, fără coadă. (G. F.) **4.** Notă* întreagă dublă ⊨ sau ⊫ (deci cu valoarea* cea mai mare în notaţia actuală), utilizată uneori în muzica vocală dar dispărută aproape cu desăvîrşire din partiturile* instr., fiind înlocuită cu două note întregi legate. Totuşi, în unele partituri de muzică contemporană se remarcă tendinţa de a relua semnul pentru uşurinţa notaţiei. Sin. *Nota brevis*. V. *alla breve*. (I. S.)

breviar (< lat. *breviarium*, „carte scurtă"), repertoar care cuprinde textele cîntărilor ce însoţesc slujbele şi rugăciunile zilnice ale ritualului în biserica romano-catolică. Melodiile respectivelor texte sînt cuprinse în antifonar*. (I. S.)

brevis v. breve (**2**).

brezae v. capră (**1**).

Brillenbässe (cuv. germ.) v. baterie (**3**).

brindisi (cuv. it. < *brindare*, „a închina în cinstea cuiva"), cîntec de pahar în opera franceză sau italiană din sec. 19 (Verdi, *Traviata*, Mascagni, *Cavalleria rusticana*). (E. Z.)

brio (sau **con** ~) (cuv. şi loc. it. „vervă, insufleţire"), indicaţie de expresie prin care se cere o interpretare plină de insufleţire; se întîlneşte adesea în completarea unei indicaţii de tempo (**2**) (ex. : *allegro con* **b.**).

briul, categorie de jocuri* populare româneşti, răspîndite pe ambele versante ale Carpaţilor sudici şi orientali precum şi în Cîmpia Dunării. Sînt jocuri de bărbaţi sau mixte, executate în formaţie de semicerc sau linie, cu braţele pe umeri sau prinse în cingătoarea vecinului ori în lanţ încrucişat (în faţă sau în spate). În cadrul categoriei se pot deosebi 3 tipuri de joc : a) **b.** *carpatice* — **b.** *drept* (**b.** *pe opt)*, **b.** *muscelean* (**b.** *pe şase, bugheanul)*, **b.** *transilvănean (danţul), corăgheşte** — ; au ritm binar* sincopat cu motive* de 2 şi 3 măsuri — şi diverse variante (**I, 1**) melodice. Se joacă în tempo (**2**) viu şi cuprind figuri de virtuozitate alcătuite din mişcări complexe, care alternează cu plimbări line, executate, de obicei la comandă ; *b) brîuleţele olteneşti — brîuleţul, galaonul**, *polocsia, trei păzeşte**, *troaca* — au ritm binar şi diverse variante melodice ; mişcarea este rapidă cu paşi mărunţi încrucişaţi, bătăi şi fluturări ale gambelor executate pe loc sau cu mici deplasări bilaterale ori înainte-înapoi ; *c)* **b.** *bănăţene* — **b.** *bătrîn (pre loc*)* — are ritm asimetric 7/16 şi **b.** *pădurenesc* (ritm binar), roata oşenească — **b.** *nou* (**b.** *hoţilor*, **b.** *borlovenilor*, **b.** *lui Tudor*, **b.** *zărvenilor, posovaica**, *momirul** etc.) — are ritm binar dactilic* iar fiecare

♩ = 152 **BRÎU** Ferigi - Hunedoara, Cul. Emilia Comişel

Fluier

Strigătură

ai M-a fă - cut ma - ma ia şu - ră Mi - ti - tel şi bun de cu - ră

M-a fă - cut ma - ma' de joc

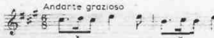
Să fiu ca dra - cu' la joc.

Brîul

variantă* melodie proprie. Mişcarea este rapidă cu paşi mărunţi, încrucişaţi şi arcuiţi pe timpul 1 precum şi îngenuncheri, mici sărituri, fluturări şi rotiri ale gambelor. (C. C.)

broderie, notă* de ornament* care pleacă de la o notă reală a unui acord* la treapta* alăturată, revenind imediat la nota iniţială. Se mai numeşte *notă de schimb* (echiv. it. *cambiata**; germ. *Wechselnote*). **B.** poate fi: a) inferioară sau superioară; b) simplă sau dublă (ultima se efectuează trecînd prin nota inferioară, apoi prin cea superioară înainte de rezolvare); c) diatonică* sau cromatică*.

bruitism (< fr. *bruit*, „zgomot"), denumire dată încercărilor lui Pratella, Russolo şi ale altor „futurişti" italieni din al doilea deceniu al sec. 20 de a crea o „artă a zgomotelor". Utilizînd surse naturale, ba chiar şi o maşină capabilă să producă mai multe tipuri de zgomote*, autorii caută să exalte „plăcerea acustică rezultată din combinaţiile acestora", ineditul sonorităţilor ce evocau cu predilecţie — în consensul esteticii futuriste — ambianţa citadină. **B.** a premers, înaintea apariţiei benzii (III) magnetice, încercările de muzică concretă*. (A. L.)







Broderie

brunette, (cuv. fr. [brynet], „oacheşă"), arie* melodioasă, cu caracter pastoral, de largă accesibilitate, răspîndită în Franţa sec. 17—18. Alcătuită din refren* şi din cuplete **(I)**, ea poate fi găsită în creaţia compozitorilor epocii: Lully, d'Andrieu, d'Anglebert ş.a. (A. L.)

bubbolo v. **clopoţel.**

buccina (cuv. lat.), instrument aerofon metalic cu ambuşură*, de formă încovoiată, utilizat în antichitate de cavaleria romană. Denumită în ev. med. *Busine* sau *Busune* (germ.). **b.** este probabil strămoşul trompetelor* şi al tromboanelor*. (V. D.)

bucium, instrument aerofon natural specific folclorului românesc. Plaiurile munţilor noştri răsună încă de sunetul pătrunzător al acestui străvechi instrument păstoresc. Pe povîrnişurile de miazăzi şi de răsărit ale Carpaţilor, în munţii din nordul ţării şi în Munţii Apuseni se pot întîlni cinci tipuri de **b.**, deosebite prin forma ţevii, lungă între un m şi jumătate şi peste trei m: dreaptă ori încovoiată, conică pe toată lungimea sau cilindrică, cu capătul inferior uşor conic. Păcurarii îl mai numesc *bucin, bucen, trîmbiţă, trîmbită, tulnic* etc. şi îl fac din doage lungi de lemn de brad, frasin, tei sau alun. Doagele le dobîndesc despicînd în lung lemnul bine uscat şi scobind miezul. Cele două jumătăţi sînt pe urmă lipite şi strîns înfăşurate cu curmei de tei, coajă de mesteacăn sau coajă de cireş. În partea de miazănoapte a ţării, **b.** sînt adesea din tablă, făcute de meşteşugari din sate sau tîrguri, uneori cu ţeava de două ori încolăcită (cam ca un trombon*). „Tulnicul" Ţării Moţilor, din care cîntă mai ales fetele şi nevestele, este întotdeauna din doage de brad, legate din loc în loc cu inele de răchită. **B.** este un instrument de suflat natural. Sunetele pe care le scoate (seria de armonice* ale sunetului fundamental, între armonicele 3 şi 16), diferă după lungimea şi forma tubului sonor, după îndemînarea instrumentistului, dar şi pe potriva melodiilor specifice, obişnuite în partea locului. Întrebuinţat altădată şi pentru semnalizări militare — bătrînele cronici pomenesc adesea de glasul **b.**, care dădea semn de război — actualmente este folosit aproape numai de păstori. Din el intonează felurite semnale **(2)**, strîns legate de munca lor de toate zilele: *A oilor, Cînd vin oile la muls, La făcutul caşului, Cînd coboară oile de la munte* ş.a., dar şi diferite „zicăli" în scop de divertisment. În ţinuturile din partea de miazănoapte a ţării; din **b.** se cîntă şi la înmormîntare. V. *Alphorn.* (T. Al.)

bucureanu v. **minioasa.**

buffa v. **buffo (2)**; **operă.**

buffo (cuv. it. „comic, caraghios, hazliu") **1.** Indicaţie de expresie prin care se subliniază caracterul comic al piesei sau fragmentului muzical astfel notat. **2.** Termen ce desemnează caracterul unei voci specializate în interpretarea rolurilor de *opera buffa* (v. operă) (ex.: *tenor b., bas b.*).

bugaku v. **gagaku.**

bugeeul v. **rustemul.**

bugle (cuf. fr. — engl.) v. **corno signale; fligorn (1).**

buhai, străvechi instrument muzical specific urării pluguşorului*. Este o tobă* de frecare, făcută dintr-o cofă sau putinică desfundată, cu gura închisă de o membrană din piele de oaie, prin centrul căreia trece o şuviţă de păr de cal, înnodată în interior. Trăgînd şuviţa cu miinile ude, instr. scoate un sunet grav, neacordat, evocînd mugetul taurului. (T. Al.)

buhaş v. **cîntecul bradului.**

bundfreies Klavichord (cuv. germ.) v. **clavicord.**

bungherii, grup (de 4—6 bărbaţi) din alaiul urătorilor de Anul Nou, în nordul Moldovei. Ei fac parte din ceata „frumoşilor" şi sînt costumaţi într-o imitaţie de uniformă militară din sec. trecut ornată cu epoleţi de mătase şi cu panglici colorate. Peste uniformă sînt încinşi cu brîu şi diagonale pe care sînt cusuţi foarte mulţi nasturi de metal **(bunghi)**; uneori au şi săbii. Au un joc* specific, de „ceată", cu melodie proprie. (C. C.)

burdon (< fr. *bourdon*[burdõ] „bas"; it. *bordone*; germ. *Bordun*; engl. *burden*; lat. *bordunus*) **I.** Procedeu primitiv de acompaniament*, ce poate fi întîlnit în folclorul diferitelor popoare, constînd, în general, în persistenţa unui sunet, susţinut de voce **(1)** sau de un instrument*,

în regiunea gravă (asemănător isonului* din cîntarea biz., unei pedale (2) sau chiar unei formule ostinate*) ■ Sub forma unui ostinato relativ restrîns, a pătruns și în muzica profesionistă, constituind, de ex., acomp. musettei* din suitele* barocului*. V. *faux-bourdon.* **II. 1.** Tubul grav, fără găuri, care emite un singur sunet și în mod continuu la cimpoi* sau la fluierul* îngemănat. Denumirea românească regională „burdo(n)i" a acestui tub (extins uneori la întregul instr.) își are originea în **b(1). 2.** Coardele grave la lăută*, arciliuto*, liră (2) etc., întinse pe un gît suplimentar, mai lung, al instr., care emit un singur sunet. **3.** Registru (II) de orgă* foarte vechi, cu timbru* închis (*bouché* (1)) caracteristic unor tuburi de 4, 8, 13, 32 picioare (2) din metal sau lemn, cu un capac mobil. Echiv. fr. *soubasse*. (G. F.)

burla (cuv. it. „glumă, farsă, festă") **1.** Titlul unei mici piese cu caracter de glumă, de umor (ex. **B.** din *File de Album* de Schumann). **2.** Cuv. din care derivă *burlescă**, *burlesco** și *burletta**.

burlescă (< it. *burla**), lucrare muzicală cu caracter umoristic (ex.: **B.** din *Partita nr. 3 în la min.* de J. S. Bach; **B.** *pentru pian și orch.* de R. Strauss; **B.** *pt. orch.* op. 27 de Jora).

burlesco (cuv. it. „glumeț"), indicație de expresie prin care se cere imprimarea unui caracter glumeț, umoristic, în interpretarea piesei sau fragmentului muzical astfel notat.

burletta (cuv. it., diminutiv de la *burla**), gen de comedie muzicală, afirmată în sec. 18, între *ballad-opera* și *opera comică*. V. *operă*.

Busine (cuv. germ) v. **buccina.**

busuiocul 1. Joc* popular românesc, ritual, care face parte din ceremonialul nupțial în nordul Moldovei. Se joacă de către femei (după masa mare) așezate inițial în cerc cu mîinile prinse în lanț. Ulterior, jucătoarele pornesc în monom, deplasîndu-se în sensul invers rotirii acelor de ceasornic, bătînd ritmic din palme. Are ritm* asimetric 7/16 —, mișcarea lentă, cu pași simpli. Melodia proprie, inițial vocală, este cîntată acum și instr. **2.** Joc popular românesc, de perechi, întîlnit în centrul Moldovei (jud. Iași, Bacău). Perechile sînt dispuse în cerc, partenerii ținîndu-se ca la polcă. Are ritm binar*, mișcare vioaie, cu pași simpli executați în deplasare pe linia cercului în sensul invers rotirii acelor de ceasornic, alternînd cu învîrtiri pe loc. (C. C.)

Busune (cuv. germ) v. **buccina.**

butadă (< fr. *boutade* „glumă, vorbă de spirit"; „capriciu"), dans* sau chiar un mic balet* cu caracter fantezist și glumeț, în sec. 18. Mai tîrziu, cuvîntul a fost folosit și pentru a desemna mici fantezii* instr. Se pare că b. a fost echiv. fr. al termenului it. *capriccio**, deși se folosea și cel fr., *caprice*.

Bibliogr.: J. Mattheson, *Das beschützte Orchester*, 1717.

Bügelhorn (cuv. germ.) v. **fligorn (1).**

c 1. Numele celui de al treilea sunet al gamei* în nomenclatura alfabetică provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din evul mediu. Începînd de la Zarlino, ionianul (v. mod) cu fundamentala C este primul mod; C devine punctul de referință al *sistemului* **(II, 3)** *tonal* și de construire a cercului cvintelor*. În teoriile muzicale anglo-germanice actuale, c este echivalentul lui *do**. Popoarele romanice au înlocuit în solmizație* literele prin silabe (C = *do*). **2.** Forma actualei chei* de *do*, care provine din forma literei **C**; folosită de la Guido d'Arezzo încoace pentru litera c, indica locul notei *do* pe portativ*. **3.** Semn de măsură: **C** indică măsura 4/4; ₵ măsura *alla breve**. Forma lor seamănă doar întîmplător cu litera **C**; ea provine de la semicercul cu care se însemna *tempus imperfectum* în notația **(III,1)** proporțională (v. și *musica misurata)*. **4.** Abrevieri: *cantus**; *cent**; *con**; *continuo**; *capo* (v. *da capo)*. V.: *acord*; *tonalitate*; *cifraj*; *breve (brevis)*; *major*; *minor*.

caccia (cuv. it. „vînătoare"; fr. *chasse*; germ. *Jagd*; engl. *hunt*, formă specifică atît poeziei cît și muzicii, avîndu-și originea în Florența sec. 14. Textul poetic descrie scene de vînătoare, pescuit și chiar strigătele vînzătorilor pe stradă. **C.** este o formă polifonic*-vocală, exprimată printr-un canon **(4)** strict la două voci **(2)**, în care vocea a doua începe de obicei cu 6 sau 8 măsuri* după prima. Canonul este urmat de o riturnelă* și ea canonică uneori. Cele două voci „vînătorești" care se imită încep să fie susținute de un fel de *cantus firmus** în valori* de note lungi. Acest element, ce prefigurează apariția în sec. 16 a vocii inferioare de susținere (viitorul bas cifrat*), devine de o importanță istorică în dezvoltarea polif. Forme de **c.** apare și în Franța tot în sec. 14 dar, după ce se impusese în Italia, iar genul engl. *cath* este și el înrudit cu prototipul it. Spre deosebire de **c.** it., cea fr. este de obicei un canon triplu care nu mai conține vocea de susținere în valori lungi. Tipul de canon triplu se poate remarca și în *caças* spaniole (grupate în *Llibre Vermell*), adaptate unor texte religioase. Se pare însă că în compoziție **(2)**, termenul **c.** nu se referea atît la subiectele de vînătoare, cît la un fel de vînătoare muzicală", la tratarea canonică a vocilor. Printre compozitorii care au cultivat **c.** se numără: Jacopo da Bologna, Giovanni da Firenze, Magister Piero, Giovanni da Cascia, Francesco Landino, Ivrea (în *Codex. Ivrea*) G. de Machault și chiar Haydn și Mozart, care folosesc teme de vînătoare sau instr. specifice ca *oboe da c**. și *corno da c.**

Bibliogr.: Harvard Dictionary of Music, Londra, 1970; Riemann, H., *Musiklexikon*, Berlin, [12]1929; Bughici, D., *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Buc., 1974. (D. P.)

caça(s) (cuv. sp.) v. **caccia.**

cachucha (< sp. *cachucha*), dans spaniol în măsură ternară*, executat solo de un bărbat sau de o femeie, care se acompaniază cu castaniete*. (P. C.)

cad. v. **abreviații; cadență (2).**

cadență (lat. *cadentia* < *cadere* „a cădea"; it. *cadenza*; fr. *cadence*; germ. *Kadenz*) **1.**

ex. 1
cadențe tonale
V – I V7 – I IV – I I – V V7 – VI
cadență perfectă cadență plagală semicadență cadență întreruptă

ex. 2
cadențe modale
moduri: lidic mixolidic doric frigic
V – I II – I IV – I VII – I V – I II – I IV – I VII – I

Cadență (1)

Formulă de încheiere și de delimitare a secțiunilor de formă* (perioadă*, frază*, mai rar motiv*) în cadrul armoniei (III, 2) funcționale major-minore. Spre deosebire de clausula*, care reprezenta *în muzica de tip monodic** sau chiar în cea polifonică* încheierile melodice, c. rezultă în armonie (începînd aprox. de la Rameau încoace) din succesiuni de acorduri* și conduceri tipizate ale vocilor (2), avînd ca pivot relația D-T. Această relație definește principala c., numită și c. *perfectă* (denumită uneori și *autentică*), avînd ca succesiune acordurile de pe treptele* V—I; succesiunea IV—I dă naștere c. *plagale*; o oprire pe D(V) se numește *semi*-c. (c. *deschisă* sau *imperfectă*); o succesiune a D cu o altă treaptă decît T (în armonia clasică cea mai frecventă: V—VI) se numește c. *întreruptă* sau c. *înșelătoare*) (Ex. 1). Dacă în muzica clasică, c. perfectă, reunind atît relația D—T și pe cea Sd-T (I—IV—V—I) constituia modelul recognoscibil al întregului sistem de relații armonice, c. fiind extinsă principial la nivelul întregii forme (Mersmann), în muzica romantică și, mai ales, postromantică, prin tot mai accentuata cromatizare (v. cro*matism) a armoniei, prin disonanțe* și întîrzierea* rezolvării* (inclusiv nerezolvarea acestora), profilul c. se estompează iar forma nu se mai structurează neapărat în funcție de c. În cadrul armoniei modale, c. se constituie în raport cu D și Sd modului* (aflate uneori pe alte trepte decît pe treptele V respectiv IV ale tonalității*). În același timp, puternica influență a melodicului, reafirmă rolul clausulei, în așa fel încît există în muzica de acest tip o dualitate a funcției armonice și a celei melodice. (Ex. 2). (G. F) 2. Secțiune a formei* în cadrul unui concert* instr., cu caracter de virtuozitate* și structură liberă, rezervată solistului*. C. precede, în general, finalul primei părți a lucrării și constituie un prilej de demonstrare a posibilităților tehnice ale instrumentistului, constă din pre-





Cadență (2)

lucrarea materialului tematic al mișcării (sau a unei teme* proprii). În forma muzicală, are funcția de a tensiona rezolvarea armonică, a cvart-sext acordului V $^{6}_{4}\,^{5}_{3}$, astfel ca reintrarea *tutti*(1)-ului să se producă într-un moment de culminație. Acest efect dramatic este realizat prin oprirea orch. pe acordul V $^{6}_{4}$ cu coroană* și prin urmărirea unui curs ascendent, atît în evoluția construcției muzicale a c. cît și în gradarea dificultăților tehnice. C. (2) reprezintă astfel o „dilatare" a raporturilor c. (1) autentice. Un tip rudimentar de c. este cultivat de compozitorii sec. 16 (Don Luis Milan, Girolamo Cavazzoni) și constă într-o înlănțuire de pasaje rapide cu rol concluziv. În sec. 17–18, funcția și amploarea c. sînt determinate de doi factori: a) cristalizarea armoniei tonale și b) influența pe care opera* napolitană — al cărui tipar impune includerea unor secțiuni de virtuozitate vocală *(aria di bravura)* — o exercită asupra muzicii instr. Autorii clasici (Haydn, Mozart) indică locul c. în partitură* și acordă interpretului libertatea alcătuirii unei structuri muzicale adecvată posibilităților tehnice și sensibilității sale (Ex. 3). Beethoven introduce notarea riguroasă a c. în cadrul lucrării și obligația respectării sale de către solist (în *Concertul pentru pian și orch. în mi bemol major* op. 76), procedeu care, ulterior, este adoptat de majoritatea compozitorilor. Abrev.: *cad.* (C. A. B.)

cadran tonal v. **cercul cvintelor.**

cadril (fr. *quadrille*; sp. *cuadrilla*) **1.** Dans care constă din mai multe figuri (inițial 5) în măsuri* diferite, în cursul căruia partenerii, în grupuri de cîte 2 perechi, se schimbă între ei. În sec. 19 a pătruns în mediul orășenesc al românilor. **2.** Dans pop. rusesc, în ritm binar* și mișcare vioaie. (E. C.)

caecilianism (< numele propriu Sf. Caecilia) mișcare din secolul trecut vizînd reforma muzicii în biserica romano-catolică. (A. L.)

cake-walk (cuv. engl. /keik wɔ:k/), dans de *salon, în măsură binară*, de origine americană.* Se execută cu ridicări ample de genunchi și cambrări accentuate ale corpului. (P. C.)

ca-la-baltă v. **balta.**

ca-la-Breaza v. **breaza.**

calamus v. **chalumeau.**

calando (cuv. it. „coborînd" < *calare*, „a coborî"), indicație de tempo (2) și de dinamică (1), prin care se cere interpretului rărirea treptată a mișcării și, concomitent, scăderea intensității* sunetului, deci, simultan, *diminuendo** și *ritardando**.

calandrone, flaut* popular, specific Italiei. (I. R.)

ca-la-ușa-cortului, joc* popular românesc răspîndit în Valea Dunării, cu ritm* binar* și mișcare vioaie; melodia corespunzătoare acestui joc.

calmo (loc. it. „liniștit", „domol"), indicație de expresie și de tempo (2) prin care se cere o desfășurare liniștită a discursului muzical.

calofonicon (< gr. καλός *kalos* „frumos" și φωνή *phone* „sunet", „cuvînt", „cîntare"), culegere antologică de cîntări religioase care nu fac parte obligatoriu dintr-una din slujbele bisericești. (Primele traduceri românești de c. le numeau „frumos glăsuitoare"). În mss. biz. le întîlnim sub denumirea de ὁρμοὶ καλλοφωνικοί. Sin. *antologhion* (v. antologie). V. *mathimatarion*; *ichimatararion*. (N. M.)

caloian (< gr. *kalos* „frumos" și *Iani* „Ioan"), datină însoțită de cîntec, care sărbătorea la origine mitul zeului naturii (simbol al vegetației care moare și învie). Oamenii bis., pentru a elimina zeul păgîn, l-au înlocuit cu Ioan Botezătorul, fixîndu-i ziua în jurul solstițiului de vară (24 iunie). Obiceiul este practicat de copii, într-o zi fixă (a treia marți sau a patra joi după Paști ori după Rusalii) sau, mai tîrziu, în orice zi secetoasă. Obiceiul are o terminologie pop. bogată (Ene, Scaloian, Ududoi, Mumuliță de ploiță etc.) și este cunoscut numai în S. țării. Manifestare complexă de joc dramatic, cîntec și practici rituale. Caloianul este confecționat din lut sau alte materiale, împodobit și îngropat, în cadrul unui ceremonial tradițional (bocire, pomană, masă etc.) apoi, după 3 zile, dezgropat și azvîrlit pe o apă curgătoare, după care copiii se stropesc cu apă. Textul poetic, o invocație pentru ploaie (v. și paparudă) și urare de belșug, se cîntă pe o meloppe* cu ambitus (2) redus, profil descendent, în valori* ritmice egale sau pe melodie de bocet* local, cu formă liberă, improvizată*.



Caloian

Bibliogr.: Marian, Sim. Fl., *Sărbătorile la Români. Studiu etnografic, vol II, Păresimile*, Buc., 1899; Buhociu, Oct., *Le Folklore du Printemps*, Paris, 1957; Beza, Marcu, *Paganism in Rumanian Folk-lore*, Londra, 1928; Wuesch, R., *Das Frühlingsfest der Insel Malta*, 1902; Ivănescu, G., *O influență bizantină sau slavă în folclorul românesc și limba românească. Caloianul*, în: *Folclor literar*, Timișoara, 1967; Vulpescu, M.:

Les coutumes roumaines périodiques, Paris, 1927; Collaer, P., *Carnaval et rites printaniers*, Bruxelles, 1963; Comișel Emilia, *Le folklore des coutumes qu'on observe au cours d'une année* Sarajevo, 1963; același, *Folclor muzical*, Buc., 1963. (E. C.)

calore (con ~) (cuv. și loc. it „căldură", „ardoare"), indicație de expresie prin care se cere o interpretare plină de înflăcărare.

calul v. **căiuții**.

calypso, dans de salon, executat de perechi, cu poziții caracteristice ale mimilor. Provine dintr-un dans pop. de carnaval din Jamaica. (P. C.)

cambiata (cuv. it., < *cambiare*, „a schimba"), denumire dată în sec. 18 de teoreticianul J. J. Fux unei formule melodice frecvent întîlnită în muzica Renașterii *. În mod esențial, această formulă conține o disonanță* de pasaj (v. note de pasaj) continuată în mod nereglementar prin salt*, iar termenul se referă la schimbarea produsă în succesiunea notelor formulei inițiale de pasaj (Ex. a). În stilul palestrinian, c. descrie o mișcare descendent-ascendentă, pornind de la o consonanță* de pe timp **(I, 2)** sau fracțiune tare de timp, coboară treptat la o pătrime* slabă, de obicei disonantă (nota c. propriu-zisă) de la care sare apoi o terță* în aceeași direcție la o consonanță, pentru a se reîntoarce treptat în direcție ascendentă. Notele constitutive ale acestei formule pot avea durate* diferite, determinînd ritmizări variate, nota c. propriu-zisă este însă totdeauna o pătrime slabă (Ex. b). De cele mai multe ori, c. este formată din patru note, dar atunci cînd ultima este o disonanță sau nu are decît durata unei pătrimi, i se mai adaugă o a cincea notă în mers treptat ascendent (Ex. c). Pînă la cristalizarea în această formă, c. a îmbrăcat diverse aspecte, întîlnite mai ales în stilul polifoniștilor flamanzi (v. neerlandeză, școală) (c. din trei note, c. în mers ascendent), care au ieșit din uz în polif. sec. 16 și în stilul palestrinian. V. *broderie*. (L. C.)



Cambiata

Camerata florentină (it. *camerata*, „reuniune culturală"), grupare intelectuală umanistă de la sfîrșitul sec. 16 și începutul sec. 17, a cărei activitate, muzical-teoretică și creatoare, desfășurată în Florența, a avut drept consecință afirmarea *monodiei acompaniate* **(2)** și a elementelor constitutive fundamentale ale melodramei* it.: aria **(1)** și recitativul*. Contextul spiritual al epocii în care ființează **C.** este dominat de orientarea renascentistă către valorile culturale ale antic., ceea ce generează interesul pentru muzica greacă*. Sub influența autorilor antici, al cărui studiu este așezat în centrul preocupărilor teoreticienilor, tratatele care apar preconizează în special lărgirea sistemului **(II, 3)** modal* aflat în practica muzicală a vremii și deplasarea ponderii în relația muzică-text, de la primul la al doilea termen (Glarean, *Dodekachordon*, 1547; Nicola Vicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555; Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, 1558). Aproximativ între anii 1557–1582, în casa florentinului Giovanni Bardi, conte de Vernio, un grup de umaniști de formație literară, muzicală științifică (între care compozitorul, lautistul și teoreticianul Vincenzo Galilei și cîntărețul Giulio Caccini) se întrunesc pentru a dezbate diferite aspecte culturale ale epocii. Printre acestea figurează și problema înnoirii concepțiilor estetice și componistice muzicale. În lucrări teoretice de referință, Bardi *(Discorso sopra la musica antica)* și în special Galilei *(Dialogo della musica antica e della moderna*, 1581), consideră că facultatea muzicii eline de a crea *catharsis*-ul provine din simplitatea și linearitatea sa. În consecință, ei se opun cu vehemență practicii polif. a vremii, care prin creșterea exacerbată a densității vocilor **(2)** ajunsese să anuleze suportul literar al muzicii vocale și se pronunță pentru cultivarea *monodiei* — acompaniată armonic cu discreție — care să fie strict subordonată textului poetic. Pentru a ilustra cele preconizate, Galilei compune *Cîntul lui Ugolino* și *Lamentările lui Ieremia*, două lucrări vocale monodice cu acompaniament* de viole*. O nouă etapă în istoria **C.** începe odată cu plecarea lui Bardi la Roma și cu mutarea sediului întrunirilor în casa lui Jacopo Corsi (1592). Membrii **C.** sînt acum Emilio de Cavalieri, Caccini, Peri, Girolamo Mei, Ottavio Rinuccini și chiar Monteverdi și Torquato Tasso. Preocuparea lor predominantă este introducerea noului stil* muzical (denumit *in armonia favellare* — în „armonie rostită", *stile recitativo, recitar cantando* sau *stile rappresentativo)* în melodrama pastorală, gen foarte apreciat în epocă. De Cavalieri scrie, în colaborare cu poeta Laura Guiccioni, două drame intitulate *Satirul* și *Disperarea lui Filene*. Peri compune pastorala *Daphne* (pe textul lui Rinuccini), interpretată în diferite variante între anii 1594–1599 și care, conținînd în germene elementele de bază ale melodramei — aria și recitativul* — inaugurează o nouă epocă în istoria operei*. În anul 1600 sînt puse în scenă alte două lucrări

scrise în noul stil de Peri şi, respectiv, Caccini pe libretul lui Rinuccini *Euridice*, iar în 1602 apare antologia de piese vocale monodice cu acompaniament de *basso continuo** a lui Caccini, intitulată *Nuove musiche a nuova maniera di scriverle*. Noua concepţie componistică este susţinută şi teoretic în prefeţele acestor lucrări: Peri, *Prefazione alle Musiche Sopra L'Euridice del Sig. Ott. Rinuccini* (1600), Caccini, *Prefazione alle nuove musiche* (1602), precum şi în tratatul *Discorso Sopra la musica antica e moderna* (1602) al lui Girolamo Mei. Principiile novatoare introduse de membrii **C.** în teoria şi arta componistică muzicală îşi vor găsi afirmarea artistică în creaţia lui Monteverdi. (C. A. B.)

cameră, muzică de ~ (< it. *musica da camera*). Termenul s-a acordat în secolul 16 producţiilor care aveau loc în casele particulare, spre deosebire de muzica executată în biserică (*musica da chiesa*) sau la teatru. Începînd din a doua jumătate a sec. 18, noţiunea capătă un conţinut mai precis, referindu-se la muzica executată de un ansamblu **(I, 2)** redus ca număr de interpreţi (1—10 executanţi). Literatura genului **(I, 1)**, de la piesa mică, pînă la lucrările de amploare, se bazează pe principii determinante de organizare, cu partidă* specială pentru fiecare instr. Prin sonoritatea redusă a ansamblului, opusă fastului sonor, **c.** apelează la elementele intrinseci ale muzicii care esenţializează gîndirea melodică, armonică şi contrapunctică. V.: *duo; trio; cvartet; cvintet; sextet; octet; nonet; dixtuor*. (G. M.)

camerton (< germ. *Kammerton* „ton de cameră"), mic instrument de suflat, de formă tubulară, cu ancie* metalică batantă, ce emite, de obicei, sunetul *la* şi serveşte la acordarea* unor instrumente. V. *diapazon* **(3)**. (G. F.)

campanaccio v. **talangă.**

campane v. **clopote.**

campanelli v. **joc de clopoţei.**

cancan (cuv. fr.), dans de salon, apărut pe la 1830, executat fantezist, cu aruncări în sus ale picioarelor, practicat cu precădere în cabaretele pariziene: în spectacolele de operetă* se numeşte *french-c.* (P. C.)

cancionero (cuv. sp. [cansionero]), colecţie spaniolă de texte muzical-literare, sau numai literare, în general de provenienţă folclorică, specifică sec. 15—17. Printre **c.** considerate importante din punct de vedere documentar şi artistic se numără: **C.** *muzical de Palacio* (458 compoziţii la 2—4 voci **(2)**, datînd din sec. 15—16); **C.** *muzical de Upsala* (sec. 16—17). (C. A. B.)

cancricans (cuv. lat. „ca racul") v. **canon (1); retrogradare; recurenţă.**

canon (< gr. κανών „regulă, normă") **1.** Denumire a monocordului* la grecii antici. **2.** (BIZ.) Poem religios de mari diversiuni alcătuit de regulă din nouă ode **(2)**, pesne*, cîntinde* sau cîntări*; face parte din slujba utreniei*. Oda este formată la rîndul ei din trei







Canon (4)

pînă la nouă tropare* identice (ca număr de silabe și loc al accentelor) cu primul tropar care se numește irmos* sau catavasie* și care slujește de „model" celorlalte strofe din odă, dîndu-le atît melodia după care se cîntă, cît și numărul de versuri și silabe din care este compus în lb. gr. Însăși denumirea de c. arată că părțile lui componente (strofele și odele) se supun unor norme sau reguli determinate, în ceea ce privește structura (forma) și înlănțuirea lor. În c. se întîlnesc atîtea structuri cîte irmoase sînt. Irmosul determină structura fiecărei ode numai troparele aceleiași ode rămînînd *izosilabice* și *homotonice*. Fiecare odă tratează episoade diferite ale aceleiași teme, toate căpătînd unitate în cadru c., care este intitulat corespunzător temei: „al Învierii", „al Crucii" etc. Forma completă a c., de nouă ode, se află numai în rînduiala „Dupăcinării", din prima săptămînă a păresimilor și în c. *cel mare* al lui Andrei Criteanul (episcop de Creta 711 — m. 726) — de la *denia* din săptămîna a cincea a păresimilor — care numără peste 250 de tropare. De regulă, celorlalte c. le lipsește oda a doua. C. de proporții mai reduse se numesc *diode* (gr. διῴδια, sau sl. *duo pesnej*); *triode* (τριῴδια sau *tripesnej*), *tetraode* (τετραῴδια sau *patrupesenej*). 3. Partea centrală, recitată, după *Sanctus** în *misa* romană*. (S. B. B.). 4. Formă contrapunctică* avînd la bază un proces imitativ riguros și continuu. Spre deosebire de imitația* simplă, în care vocea (2) care imită (*risposta**, *consevenia**) reproduce doar începutul celei inițiale (*proposta**, *antecedenta**), c. prinde în acțiunea imitativă întreaga desfășurare melodică. C. poate constitui o piesă de sine stătătoare sau o parte dintr-o lucrare mai mare. ■ În construcția c. intervin o serie de factori care determină diferite variante ale acestuia. Astfel, distanța care separă în timp intrările (1) succesive ale vocilor, permite o diferențiere a lui în: c. la distanță de unul, doi sau mai mulți timpi (1, 2), respectiv măsuri*. Deosebirea de înălțime (2) între vocea inițială și cea care imită reprezintă un alt criteriu de individualizare; c. la unison*, octavă*, cvintă*, cvartă* și la alte intervale (Ex.). La toate aceste intervale c. poate fi realizat prin imitație în mișcare* *directă*, *contrară* (*c. în oglindă sau inversare**) și retrogradă (c. *cancricans* — v. recurență). Alte variante ale c. se pot obține prin mărirea sau micșorarea duratelor* (c. în augmentare* și c., în diminuare*). Există și cazuri în care aceste procedee se pot combina (ex. c. în augmentare și inversare, c. în inversare și mișcare retrogradă etc.). C. poate fi încheiat printr-o codă*, cu întreruperea imitației (c. finit) sau reluat de la început prin suprapunerea ultimei părți cu prima (*c. infinit* sau *circular*). În cadrul

acestei variante există şi forme modulante, unde reluările se fac în noi tonalităţi (c. *per tonos*, c. în spirală etc.). ■ Numărul vocilor din c. poate fi variabil (c. la 2, 3, 4 sau mai multe voci). Cînd procesul imitaţiei se referă la melodia unei singure voci avem un c. simplu, iar cînd este imitat un complex de 2 sau 3 voci de către o altă grupă corespunzătoare, vorbim de c. dublu sau triplu. Notarea c. se face fie sub formă de partitură*, cu toate vocile desfăşurate (c. deschis), fie pe un singur portativ*, avînd indicaţiile necesare privitoare la numărul vocilor, locul şi intervalul intrărilor etc. (c. închis). Aceste indicaţii uneori pot lipsi, urmînd să fie deduse din cîte un motto pus la început (c. enigmatic, întîlnit în practica polif. mai veche, mai ales la polifoniştii flamanzi (v. neerlandeză, şcoală). ■ Din punct de vedere istoric, c. apare încă din epoca *Ars antiqua** în *rota** şi *rondellus** (v. *rondeau*). (Ex. c. engl. *Sumer is icomen)*, apoi în *Ars nova** sub numele de *caccia** şi *fuga**, pentru a ajunge la o deosebită înflorire în arta polifoniştilor flamanzi (sec. 15). Utilizat cu oarecare moderaţie în sec. 16, în muzica religioasă cît şi în madrigale* sec. 16, îşi pierde cu timpul interesul odată cu declinul polif. vocale şi apariţia monodiei* acompaniate. În epoca barocului* cunoaşte o nouă valorificare, în special în cadrul fugii, în părţile de stretto* ale acesteia. Este cultivat apoi de clasici şi de romantici ca parte componentă în formele mari (sonată*, cvartet (2) şi simfonic*). În sec. 20 serialismul* dodecafonic îi acordă o nouă semnificaţie prin preluarea unor procedee ale c. ca principii generatoare ale acestei tehnici (ex. inversare, mişcarea retrogradă etc. — v. şi serie). (L. C.)

canonarh (Biz.) (< gr. κανονάρχης, *canonarhis)* sau *protocanonarh* (πρωτοκανονάρχης, *protocanonarhis)*, cîntăreţ care conducea cîntarea canoanelor (2) şi se îngrijea de tipic*. (S.B.B.)

cantabile (cuv. it. „cantabil", ceea ce poate fi redat în maniera cîntului"), indicaţie de expresie prin care se cere scoaterea în relief a melodiei principale, dîndu-i-se un caracter expresiv. În muzica instr., indicaţia c. cere o interpretare în maniera cîntului vocal. Deseori se foloseşte în completarea unei indicaţii de tempo (2) (ex.: *andante c.)*. V. *cantando*.

cantabilitate, proprietate a unei melodii sau a unei lucrări muzicale vocale sau instrumentale de „a fi cîntată", de a se desfăşura în cele mai comode registre (1) ale vocilor (1) sau instrumentelor, de a se compune din intervale* muzicale uşor de intonat şi din valori* ritmice moderate, de a avea cursivitate şi expresivitate.

cantando (cuv. it. „cîntînd"), indicaţie de expresie care cere interpretului punerea în valoare a melodiei, reliefarea ei.

cantată (< it. şi lat., *cantare* „a cînta"), gen muzical cristalizat din madrigalele* italiene solistice, în care vocea (1) este acompaniată de un mic grup coral şi un instrument (de preferinţă lauta*). Termenul s-a fixat în sec. 17, desemnînd o lucrare vocală însoţită de acomp. inst., cu caracter dramatic sau narativ, cîntată de un singur solist*, structura sa (arii (1) şi recitative*) fiind aleasă în funcţie de subiectul literar. Spre deosebire de oratoriu*, c. şi-a însuşit treptat sfera conţinutului liric. Dintre compozitorii care au abordat acest gen în sec. 17 se numără Giulio Caccini, Jacoppo Peri, Claudio Monteverdi, Giacomo Carissimi, acesta din urmă utilizînd în mai mare măsură teme religioase, genul fiind integrat treptat în repertoriul de cult. Alessandro Scarlatti oferă genului o strălucire deosebită, dezvoltîndu-i forma prin introducerea ariei *de capo* şi utilizînd, datorită perfecţionării instr. de coarde, elemente de virtuozitate în partitura* grupului instr. Sec. 18 adaugă noi paşi în evoluţia c. : ariile sînt constituite din teme contrastante (pentru obţinerea caracterului dramatic) începutul şi finalul lucrării este conceput instr. *(ritornela*—v. riturnelă). Depăşind graniţele Italiei, genul este adoptat în Franţa (Louis-Nicolas Clérambault, François Couperin, André Campra) şi Germania (Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson, Michael şi Johann Cristian Bach, Dietrich Buxtehude şi Georg Friedrich Händel) unde s-a dezvoltat în special c. bis. Compuse pentru solişti, cor (1) şi orgă* (sau orch.), aceste creaţii aveau, cu necesitate, în final, forma unui coral*, intonat şi de comunitate. Dar c. laică nu era definitiv expulzată din repertoriul curent, fiind compusă numai ocazional, cu prilejul festivităţilor publice, evenimentelor familiale. În creaţia lui J. S. Bach, genul ocupă un loc important, atît calitativ cît şi cantitativ (295 de c., structurate în cinci cicluri), religioase în cea mai mare parte dar şi laice, între acestea din urmă cele mai cunoscute fiind *Cantata cafelei* şi *Phoebus* şi *Pann*. Spre sfîrşitul sec. 18, termenul de c. a fost utilizat în sens larg, cu referire la lucrări vocal-instr., incluzînd solo-uri, coruri şi numere* instr., cu tematică diversă de cult sau laică, dramatice sau lirice, deseori confundîndu-se ca formă cu oratoriul, pasiunea* sau opera*. Creaţii reprezentative în sec. 18 şi 19 au scris : Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Robert Schumann, Carl Maria von Weber, Hector Berlioz, Camille Saint-Saëns ; în sec. 20 : Serghei Prokofiev, Dmitri Kabalevski, Ralph Vaughan Williams, Cyril Scott. Între cele mai valoroase lucrări româneşti se numără : *Gheorghe Doja* de Constantin Palade, *Cantata păcii* de Zeno Vancea, *Cantata victoriei* de Gheorghe Dumitrescu, *Cantata dramatică*, 1877 de Doru Popovici, *Cantata festivă* de Aurel Stroe, *Cîntare unui ev aprins* de Cornel Ţăranu, *Cantatele I, II, III* de Ştefan Niculescu, *Columna* de Sabin Pantza (I. S.)

cante flamenco, specie tipică a muzicii populare spaniole vehiculată îndeosebi de țiganii din Andaluzia; „unul dintre fenomenele cele mai remarcabile ale cîntecului din Spania de sud" (José Bergamin). De origine controversată, locuțiunea desemnează nu atît forma muzicală cît genul (I, 3): c. este un stil* melodic, caracterizat printr-un bogat desen melismatic* și un modalism specific (apropiat de unele aspecte ale muzicii indiene și arabe) și totodată un stil de interpretare vocală, cu caracteristice efecte de falset*. Deși De Falla a propus încă din 1922 o distincție între stratul cel mai vechi al acestui folclor, *cante jondo**, și c. (cel din urmă înglobînd aspectele sale mai recente), clasarea genurilor și subgenurilor este încă în discuție. C. are ecouri directe în muzica cultă spaniolă (De Falla, *Amorul vrăjitor*, *7 cîntece spaniole* etc.); de asemenea, în muzica ușoară* și în folclorul comercial, de spectacol. (R. G.)

cante intimo v. **cante jondo.**

cante jondo (cuv. sp. „hondo", „cîntec profund, tainic"), cîntec popular spaniol înrudit cu cante flamenco*. Trăsături caracteristice se observă atît în emisiunea vocală (v. voce) cît și în bogăția variațională* și improvizatorică* a interpreților acestui gen (I, 3), Sin.: *cante inimo; cante profundo; cante vivido.* (I. R.)

cante profundo v. **cante jondo.**

cante vivido v. **cante jondo.**

cantilație (< lat. *cantilare*, „a fredona"), termen ce desemnează o specie de psalmodie*, apropiată de recitare, utilizată în cîntul liturgic gregorian*. (A. L.)

cantilena romane v. **cantus planus.**

cantilenă (< lat. *cantio*, „cîntare") **I.** În general, melodie vocală sau instrumentală cantabilă, lirică. Uneori folosit ca sin. pentru *cantabile**. **II. C.** *romana*, cîntarea liturgică a bis. cat. Termen cu semnificație controversată; **1.** După unii autori, mai ales partea cantabilă a liturghiei*, deosebită de psalmodie* (V. și cantilație). Notker numește secvențele (**1—2**), Ekehard IV tropii*, c. **2.** Alți autori îi atribuie diferite alte sensuri: variantă a cîntului gregorian (v. gregoriană muzică) dintr-o epocă de decadență (Dom Mocqereau); cînt pre-gregorian, identificabil cu vechiul cînt roman (Dom Andoyer); cînt gregorian din a 2-a jumătate a sec. 7 (B. Stäblein). Teoriile mai noi o consideră numai variantă de cîntare locală, specific romană, diferențiată de celelalte stiluri ale cîntării bis. cat. (ambrosian, mozarab, galican).

Bibliogr.: Sesini, U., *La „romana cantilena"* Roma, 1942; Viscardi, A., *Cantilena*, în *Studii medievali*, S.N., IX, 1936. (E. Z.)

cantio sacra, (cuv. lat.) **1.** Titlu utilizat adesea, în sec. 15—18, cu înțelesul de motet*. **2.** Cîntece spirituale.

canto (cuv. it. „cîntare"), disciplina stăpînirii aparatului vocal în scopul cîntării artistice. Istoria c. începe încă din antic., legată de elocință, apoi în ev. med. de polif. vocală. Odată cu apariția operei*, arta cîntului atinge o mare înflorire. După virtuozitatea* cerută de belcanto*, sec. 19 introduce o nouă specie de vocalism bazată pe declamație* și forța expresiei, extinsă de sec. 20 de la *Sprechgesang** la efecte vocale de mare varietate. Tehnica emisiei se modifică, apar numeroase teorii întemeiate pe baze anatomo-fiziol. și psih., care introduc și ideea de „specific național" al vocii (**1**), derivat din caracteristicile limbii. Toate metodele urmăresc echilibrul gestului vocal, egalitatea emisiei, valorificarea timbrului* natural, amplificarea rezonanței* și tehnica specifică (atac (**1**) filaj, dicție etc.) V. *fonație*: *voce.*

Bibliogr.: Becker P., *Wandlungen der Oper*, Zürich, 1934; Della Corte, A., *Canto e bel-canto*, Torino, 1933; Panconcelli-Calzia, G., *3000 Jahre Stimmforschung*, Marburg, 1959. (E. Z.)

canto carnascialesco (canti carnascialeschi) cuv. it. [carnaʃaleskо]), termen generic desemnînd cîntecele de factură populară care alcătuiesc suportul muzical al carnavalurilor florentine *(Carnasciali)*, manifestări artistice caracteristice sec. 14—16. La originea acestor *Carnasciali* se află Saturnaliile romane și anticele ritualuri de celebrare a reînnoirii primăverii, care, în ev. med., generează serbările cîmpenești ale lunii mai *(calendimaggio)*. Practicile folclorice toscane cuprind defilări cu măști și costume, care reprezintă pe membrii diferitelor bresle și categorii sociale (producători de ulei, zidari, curelari, morari, pelerini, văduve) și sînt însoțite atît de muzică instr. (fluiere, trp.) cît și de cîntecele ale căror versuri evocă personajele amintite. În a doua jumătate a sec. 15, familia de 'Medici transformă aceste *Carnasciali* spontane și improvizate în spectacole grandioase, în care artiștii vremii contribuie la alcătuirea carelor alegorice și a costumelor, la dispunerea grupurilor, la compunerea discursurilor și a versurilor. Cîntecele de carnaval sînt piese construite conform principiilor polif. pop. toscane, la trei voci (**2**) — în același mod cu cîntecele de dans, *canzoni a ballo* — cu un caracter fie *grave**, *sostenuto**, fie *vivace giocoso.* Creația acestor c., în general anonimă, s-a pierdut în cea mai mare parte; se păstrează, totuși, numele muzicienilor Alexander Agricola și Alexander Copinus. În cadrul carnavalurilor florentine apar și se cristalizează genurile vocale cultivate de compozitorii sec. 16: lauda*, frottola* și villanella*. (C. A. B.)

cantor, funcție în muzica de cult privind interpretarea vocală a unor părți solistice anume destinate. ■ În ritualul sinagogii, c. este, prin excelență, solist* vocal. ■ În bis. cat. îndeplinește funcția cîntării unor părți solistice dar și pe aceea a conducătorului corului. Sub influența cat. și protestantă, în Transilvania și în Banat, c. este sin. cîntărețului (**2**) de strană* (v. *meturg; psalt*). ■ În bis. reformată germ. c. desfășura o activitate complexă: organist*, de conducător

al ansamblului (I, 2) și coordonator al întregii activități muzicale, adesea, de profesor. În calitatea sa de c. la Thomaskirche din Leipzig, J. S. Bach a avut și obligația compunerii unor lucrări religioase. (A. L.)

cantus (cuv. lat. „cîntec") **1.** Melodie liniară simplă, încredințată vocii (1) sau instrumentului, avînd în cadrul compoziției muzicale rolul predominant de care depinde esențialmente expresia. Denumirea provine din perioada ev. med. și a Renașterii*. În repertoriul muzical liturgic, c. corespundea melodiilor gregoriene*, reprezentînd melodia cîntată fără întrerupere de la început pînă la sfîrșit, asemănătoare psalmului* solistic, fără intervenții corale. **2.** Într-o accepțiune secundară a termenului (sec. 16, în apogeul polif. vocale), c. indica partea vocii (2) de sopran (3), cea mai acută și tinzînd să devină dominantă în țesătura polif., cîntată de vocea superioară a complexului celor 4 voci (*Cantus, Altus, Tenor, Bassus*). Sin.: *discant* (II, 3). **3.** Tot cu numele de c. sînt denumite unele compoziții polif., în special profane, existente la începutul sec. 16. (M. M.)

cantus firmus (cuv. lat., „melodie fixă"), linie melodică, „dată", peste sau sub care se construiesc celelalte linii melodice în cadrul contrapunctului* sever. C. își are originea în melodiile gregoriene*, acele melodii ecleziastice pe care Papa Grigore cel Mare le-a selecționat în sec. 6, grupîndu-le în antifonar*. Melodiile gregoriene s-au păstrat nealterate pînă în prezent în practica bis. cat. (ex. 1). În afara acestora, rolul de c. a fost preluat și de unele cîntece pop., între care cel mai celebru este „L'homme armé" (ex. 2). În cadrul polifoniei*, nu numai linia melodică coexistă cu melodiile celorlalte voci (2) ci, de cele mai multe ori, și textele în limbi diferite (fr. și lat. etc.). În sec. 9–10 ele formau așa-numitele *vox principalis*, care au devenit mai tîrziu *vox organizandi* în organum* și apoi vocea de bază, tenor (3) sau c. în discant (I, 1, 2). C. în contrapunctul sever este alcătuit din durate* de note lungi și egale (v. *cantus planus*), nerepetabile pe același sunet, evitînd intervalele mărite* și micșorate*, salturile mari (sextă* mare, septimă*) și preferînd mersul treptat*. De asemenea, c. trebuie să se scrie într-un ambitus (I) restrîns (cvintă* — decimă*). Deși esența c. este vocală, unii compozitori le-au folosit și în piese instrumentale (Fr. Liszt, J. Brahms, P. Boulez etc.). Abrev.: *c.f.* (M. M.)

cantus gamellus (cuv. lat. „cîntec îngemănat") v. **gymel**.

cantus mensurabilis (cuv. lat. „cînt măsurat") v. **musica mensurata**.

cantus planus (cuv. lat. „melodie plană, dreaptă"; fr. *plainchant*), termen încert, ce a înlocuit în sec. 13 termenii *cantus choralis* și *cantilena* (II) *romana*; datorită valorilor (I, 3) lungi și în parte egale ale melodiei de tip gregorian* ce caracterizau un c., termenul s-a opus treptat acelora de *cantus mensuratus (mensurabilis)* (v. *musica mensurabilis*) și de *cantus figuratus (figuralis)* din sfera muzicii polifonice*. (G. F.)

canțonetă (< it. *canzonetta*: diminutiv de la *canzone*, „cîntec") **1.** cîntec it. cu caracter cvasipopular. C. napolitană a cunoscut cea mai mare răspîndire, fiind inclusă și în repertoriul marilor cîntăreți. **2.** În sec. 16–17, piese vocale scurte, ușoare, deseori dansante: formă *a a b c c*,

ex. 1

Ec - ce sa - cer - dos ma - gnus qui in di - e - bus su - is

ex. 2 (A. Brumel, Misa „L'homme armé", după Otto Gombosi).

D.

A.

T. (c.f.)

B.


Cantus firmus

factură simplă, ritmică viguroasă. Apar în numeroase tipărituri de epocă. Au compus c. Orazio Vecchi, Viadana Monteverdi. (E. Z.)

canun v. **qânûn.**

canzona (canzone) (cuv. it. [cantsona]) **1.** Specie poetico-muzicală cu formă determinată şi tematică erotică, vehiculată de trubaduri*, denumită de aceştia în provensală *canso* sau *canzo* (echivalent al termenului fr. *chanson**). În decursul sec. 13—16, c. evoluează în simbioza vers-muzică, cristalizînd o formă polif. strofică, structurată în mod obişnuit: A-repetat, BC-repetat în genul frottolei*. C. vocală se mai întîlneşte şi sub forma c. *a balla* (în genul *ballata* — v. baladă (**I, 1, 2**)), c. *villanesca* (în genul *villanela**) sau *canzonaccio* (în genul *vodevilului**). În sec. 16, între compozitorii de c. se disting Conversi, Feretti, Orazio Vecchi. **2.** Sub influenţa *chanson*-urilor şcolii franco-flamande se cultivă în sec. 16 şi 17 piese vocale *(canzoni francese)*, care, transcrise pentru instr. (lăută*, clavecin*, orgă*), conduc în timp la crearea unor lucrări instr. independente faţă de modelele vocale *(canzoni alla francese* sau *canzoni da sonar)*, avînd o scriitură polif. mai puţin rigidă decît *ricercar**-ul. **C. instr.** au compus Benchieri, G. Gabrieli, Purcell (pentru diferite instr.) şi A. Gabrieli, Merulo, Frescobaldi, Froberger (pentru instr. cu claviatură*). Caracteristica acestora o constituie melodia cu ambitus (**1**) redus, ritm viol, mişcare rapidă în măsură* de 4/4. Secţiunile c., imitative*, supuse repetiţiei, sînt bazate pe teme* inrudite cu tema iniţială (purtînd în general indicaţia *Allegro**), secţiuni între care se intercalează altele, lente *(Adagio*)*, în măsuri ternare* (Frescobaldi), ce pot avea uneori caracter de toccată* (Froberger). În sec. 17, trăsăturile c. se estompează*, c. confundîndu-se tot mai mult cu ricercarul*, fantezia (**1**), capriciul* şi fiind înlocuită finalmente de fugă*. **3.** Termenul c. desemnează în sec. 16 şi piesele vocale de factură pop., originare din Neapole, scrise pe texte dialectale *(Canzone villanesche alla Napolitana*, Napoli, 1537), denumite ulterior *canzonette* (v. *canţonetă**). (C. A. B.)

canzoni spirituali v. **cantio sacra.**

capelă, formaţie muzicală (vocală sau instrumentală) aparţinînd unei capele (mici biserici) de la curtea unor suverani, unor seniori sau a

unor particulari iubitori de muzică. Activitatea unei astfel de formaţii era încredinţată unor personalităţi muzicale de renume, angajate pe viaţă sau pe timp limitat, cărora li se impuneau anumite obligaţii artistice (compunerea şi interpretarea unor opere special comandate) şi organizatorice (recrutarea şi îndrumarea interpreţilor). Rămas în uz, termenul de **c.** se referă la formaţii constituite, cu caracter permanent, de dimensiuni mai mari (**c.** corale; **c.** militare-fanfare **(6)**) sau mai mici (orch. de muzică de cameră au, uneori, denumirea de **c.**). V. *a capella*. (I. R.)

capelmaestru (capelmaistru) (< germ.: *Capellmeister*) **1.** Interpret de primă importanţă al unei capele* instrumentale. V. concertmaestru. **2.** Dirijor* de orch., de fanfară **(6.)** (I. R.)

capră (în folclorul românesc) **1.** Joc dramatic cu măşti zoomorfe, organizat de tineri, în perioada sărbătorilor de iarnă. Supravieţuire a cultului dionisiac, practicat pentru asigurarea fertilităţii, se menţine în toată ţara, în forme variate ca desfăşurare, repertoriu şi frecvenţă. Ceremonial complex din ale cărui „acte" mai importante este de subliniat: „jocul măştii", jucat pe melodii de colind* sau melodii instr. specifice, adeseori în ritm aksak (v. sistem **(II, 6)**), sau pe melodii din repertoriul local de dans; pe alocuri (Transilvania, Moldova nordică), obiceiul are forme dramatice: „moartea şi învierea măştii" (prin parodierea repertoriului funebru — cîntecul bradului*, bocetul*), „fuga şi găsirea măştii" etc. Jocul **c.** se face după un singur instr. (fluier*, cimpoi*, clarinet*, taragot*, vioară) sau un grup de instr. (fluier-tobă, vioară-cobză*, fluier-vioară, şi chiar un mic taraf*). Melodiile proprii au numiri variate: *ca la* **c.**, *a* **c.**, *a căpriţei, jocul* **c.**, *la cerb, căprească* etc. În unele zone din S şi E Carpaţilor, **c.** joacă după melodii vocale, hazlii sau licenţioase. **2.** În cîmpia Dunării, veritabilul joc al **c.** se face, la „masa mare" a nunţii, pe melodia specifică satului, adesea cu text vesel sau licenţios, unul din nuntaşi sau un lăutar jucînd rolul măştii. **3.** Text fragmentar, inspirat din cîntecul **c.**, folosit de copii, în numărători ca formulă de eliminare. Sin.: *brezae, cerb, cerbuţ, ţurcă, turcă, boriţă.*

Bibliogr.: Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae*, Viena, 1715 (trad. G. Pascu, Buc., 1922); Marian, S. Fl., *Sărbătorile la români*, I, Buc., 1899; Muşlea, I., Bîrlea, O., *Tipologia folclorului, din răspunsurile la Chestionarele lui B. P. Haşdeu*, Buc., 1970; Vulpescu, M. *Les coutumes roumaines périodiques*, Paris, 1927, Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova*, I, Iaşi, 1915; Fira, Gh., *Nunta în jud. Vîlcea*, Acad. Rom. Din viaţa pop. român, XXXVII, Buc., 1928; Cocişiu, Il., *Folclor muzical din jud. Tîrnava Mare*, Sighişoara (1944); (Jula, N.), *Tradiţii şi obiceiuri româneşti. Anul Nou în Moldova şi Bucovina*, Buc., 1968; Brezeanu, I., *În Vadul Brăilei*, Brăila, 1970; Comişel, Emilia, *Folclor muzical* Buc., 1967. (E. C.)

capriccio (cuv. it.) v. **capriciu.**

capriccioso (cuv. it. „capricios"), indicaţie de expresie şi de tempo **(2)** care recomandă o interpretare liberă, plină de fantezie, capricioasă.

caprice (cuv. fr.) v. **butadă; capriciu.**

capriciu (< it. *capriccio* din *capra* „capră"), piesă ale cărei formă, scriitură şi, eventual, conţinut sînt dictate de libera fantezie a compozitorului şi nu de reguli. În sec. 16, termenul se aplica uneori madrigalelor* ce prezentau particularităţi insolite în structura metro-ritmică sau în text (umoristic, satiric). În sec. 17—18, servea drept titlu variaţiunilor **(3)** pe teme* de largă circulaţie sau fugilor* libere pentru clavecin* (Frescobaldi, Froberger, d'Anglebert) şi chiar pieselor cu caracter programatic (Bach, *C. despre plecarea fratelui iubit)*. Adesea, **c.** se apropie ca stil de *canzona**. În literatura pentru vl., **c.** tindea să devină o piesă de virtuozitate şi chiar un studiu* (Locatelli), trăsătură ce va fi continuată mai tîrziu de Paganini, Rode, Kreutzer. În schimb, în muzica pentru pian a compozitorilor clasici şi romantici ca Mozart, Clementi, Beethoven *(Rondo a capriccio)*, Mendelssohn, Brahms, Reger, **c.** are mai ales accepţiunea iniţială, de piesă în formă liberă. Se reia şi ideea prelucrării* (pentru pian sau orch.) a unor teme cunoscute (ca ale lui Gluck de către Saint-Saëns) sau a unor melodii pop. (Glinka, Rimski-Korsakov, Ceaikovski, Rachmaninov). Echiv. fr. *caprice*. (A. M.)

carabă v. **cimpoi.**

caracter. *Piesă de* **c.**, piesă scurtă instrumentală (de obicei pentru pian), al cărei titlu conţine o sugestie poetică sau de atmosferă. Uneori p.e. sînt organizate în cicluri sub un nume comun *(Colţul copiilor* de Debussy) sau cumulate într-o piesă mare sub o idee unică *(Carnavalul* de Schumann). E specifică pentru pianistica romantică. (E. Z.). *Variaţiune de* **c.**, în ciclul variaţiunilor **(3)**, secţiune realizată prin modificarea structurală a temei* (spre deosebire de variaţia ornamentală), ce vizează o expresie uneori programatică*. *Dans de* **c.**, tip de dans* scenic, în general dinamic, cu caracter uneori comic sau grotesc, avînd la bază, spre deosebire de dansul clasic, o muzică folc. Este integrat spectacolului de balet* (G. F.)

carillon cuv. fr. /kariλõ < lat. med. *quadrilo*, „grup de patru"). **1.** Grup de clopote (iniţial 4, de unde şi numele), acordate diatonic* sau cromatic*, plasate în turnul catedralelor şi acţionate fie cu ajutorul unei claviaturi*, fie printr-un mecanism de ceasornic. **C.** e cunoscut încă din sec. 13, dar s-a răspîndit mai ales între sec. 16—18 în N Franţei şi în Ţările de Jos. **C.** moderne au pînă la 50 de clopote, cele mai mari aflîndu-se la Universitatea din Chicago şi la Riverside Church din New York. **2.** Piese scrise special pentru **c. (1)** (compozitori: Matthias van der Gheyn, Pothoff, ambii din sec. 18) sau care imită clopotele. Cultivat de compozitorii preclasici, **c.** este reluat uneori şi de cei moderni

(*Suita inedită* pentru pian de Enescu se încheie cu un „C. *nocturn*"). (A. M.)

carmagnole (cuv. fr. [karmaŋol]). **1.** Dans popular francez al cărui nume este legat de orașul piemontez Carmagnola. **2.** Cîntec revoluționar francez anonim, datînd din 1792. (I. R.)

carmen (cuv. lat., „poem, incantație"; span. „cîntec") **1.** Teoreticienii secolelor 14–15 numesc **c.** partea superioară a unei lucrări vocale cu acompaniament*. **2.** În secolul 16, **c.** semnifică o piesă instr. polif., bazată pe imitație* și fără *cantus firmus**. (I. R.)

Carmina Burana (cuv. lat. med., „cîntece bavareze"), grup de cîntece medievale, cu texte studențești laice, datorate unor autori anonimi (v. goliardici, canti). Compozitorul contemporan germ. Orff, inspirat de cîteva vechi notații de **C.**, a scris cantata omonimă de o deosebită popularitate. (I. R.)

carnyx (< cuv. gr. *κάρνυξ*), instrument aerofon străvechi cu ambușură*, utilizat de celți și întîlnit și la traco-geți. A fost preluat de romani ca instr. războinic. Pavilionul* instr. avea forma unui cap de balaur. (W. D.)

carol (fr. *carole* (?), un tip de dans în cerc; engl. /ˈkærəl/), cîntec englez, în formă strofică, asociat treptat cu sărbătorile Crăciunului. Perioada de maximă înflorire a genului e considerată a fi sec. 15. (A. M.)

carole (cuv. fr., probabil din lat. *chorea*), dans popular medieval, în cerc sau în lanț, în tempo **(2)** lent. Era executat fie pe acompaniament* instr. fie vocal, melodiile fiind cîntate chiar de către dansatori: unul cîntă o strofă iar altul o reia sau cîntă refrenul* (cînd acesta există). Farandola* este probabil o variantă a **c.** V. *chorea* **(2)**.

casațiune (< it. *cassazione*, „despărțire, plecare"; germ. veche *Gassatim* „demonstrație pe stradă"; fr. *cassation*), (în sec. 18) piesă muzicală, simplu orchestrată*, care se cînta întotdeauna în aer liber, cu prilejul ceremoniilor nupțiale, sau cu ocazia alegerilor de deputați. **C.** era alcătuită din mai multe părți, asemeni suitei* clasice. Ca structură muzicală, **c.** se apropie de divertisment **(1)** și serenadă* fără a se diferenția substanțial de acestea. Scriitura **c.** este simplă, restrînsă ca polif. Cele 7–8 mișcări **(3)** pe care le conține încep și se termină cu un marș* al cărui caracter este subliniat de tobe. Printre compozițiile astfel numite, se numără *Cassatio* de Karl Ditters von Dittersdorf (2 corni, Vl., vla., v. cel, 1769), o alta de Haydn (2 corni, 2 vl., vla, v. cel) și 2 lucrări numite *Cassation* de Mozart (K. V. 63, pentru 2 vl., 2 vle. v. cel, 2 ob., 2 corni și K. V. 99 pentru 2 vl., vla, v. cel., 2 ob., 2 corni), ambele avînd 7 mișcări încheiate cu un marș.

Bibliogr.: Riemann, H., *Musiklexikon*, Berlin, 1929; *Harvard Dictionary of Musik*, Londra, 1970; Riemann, H. și Humbert, G., *Dictionnaire de musique*; Bughici, D., *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Buc., 1974. (D. P.)

cassa di legno v. lemn **(2)**.

castaniete (< it., *castagnelle*; it. *naccherre*; engl. *castagnets*; fr. *castagnettes*; germ. *Kastagnetten*), instrumente autofone de percuție, formate din două plăcuțe din lemn de abanos, scobite în formă de cochilie, fie legate între ele cu o coardă (tip pop.), fie fixate de un mîner din lemn (tip de orch.). Cunoscute din antic., la greci și romani, pentru acompanierea anumitor dansuri, **c.** au rămas pînă în zilele noastre instr. pop. în Spania și în unele regiuni din Italia și Franța. În sec. 19 sînt introduse în muzica de operă de către Wagner (*Tannhäuser*), Saint-Saëns (*Samson și Dalila*), Bizet (*Carmen*) ș.a. (A. P.)

castrat, cîntăreț adult de sex masculin care, supus operației de castrare înaintea pubertății, dobîndea capacități vocale excepționale, dezvoltate prin lipsa secreției de hormoni sexuali specifici. Vocea **(1)** **c.**, de mare agilitate și putere, alimentată de volumul pulmonar masculin, putea uneori acoperi un ambitus **(1)** de trei octave*. După registru **(1)** vocal și după specializarea obținută, un **c.** era *sopranist* sau *contraltist*. De obicei își începea cariera în copilărie, în corurile bis. (în locul femeilor, care nu erau admise), trecînd apoi pe scenele de operă*. Aici, **c.**, costumați și machiați corespunzător, interpretau cele mai grele roluri feminine, uneori scrise anume pentru ei. Cîntăreți castrați celebri: Carlo Broschi, supranumit Farinelli (1705–1782), se lua la întrecere cu un virtuoz clarinetist, pe care îl întrecea în agilitate și durată de suflu; Gaetano Majorana (Caffarelli), aproape de o vîrstă cu precedentul, a triumfat pe multe scene europene; G. Crescentini (1766–1846), sopranist, cu succese asemănătoare, a fost și compozitor și profesor de canto, autor al unei cunoscute culegeri de vocalize **(2)**. Alți **c.** vestiți au fost B. Ferri (1610–1680) G. Pacchierotti, G. Conti (Gizziello) și G. B. Velluti (1781–1861), ultimul mare sopranist. Practicarea castrării copiilor, de origine orientală, a început să se răspîndească în Europa de pe la finele sec. 16, deși oprită de legi. Mai mult decît de interdicția impusă femeilor de a cînta în corurile eclesiastice și de lăcomia unor părinți denaturați, această practică a depins de marea favoare de care se bucurau **c.** în fața publicului, a curților princiare și regale și chiar a unor compozitori (G. F. Haendel ș.a.). În melodrama* italiană, existența **c.** a determinat o perioadă de mare virtuozism vocal și a influențat chiar dezvoltarea compoziției vocale și instr. Moda și uzul barbar al castrării copiilor au încetat la începutul sec. 19, odată cu noile cerințe expresive și dramatice ale romantismului, bazate pe opoziția netă dintre caracterul masculin și cel feminin. Cîntăreții **c.** (denumiți și „falsetiști* naturali") au înlocuit de prin sec. 16 pe cîntăreții specializați în uzul falsetului*, care susțineau înainte părțile de soprano (sopranist)

și contralto (contraltist). După declinul și dispariția c., falsetiștii și-au reluat vechiul rol. Sin.: *evirat*.

Bibliogr.: Fétis, F.-J., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (8 vol.), Bruxelles, 1837–1844; Monaldi, G., *Cantanti evirati celebri*, Roma, 1920; Haböck, F., *Die Kastraten und ihre Gesangskunst*, Stuttgart, 1927. (D. U.)

catalectic, vers ~, vers șchiop, căruia îi lipsește o silabă din ultimul picior **(1)** metric. Ex. Pe picior de plai (tipar metric hexasilabic c.), sau: Măicuță, al meu noroc (tipar octosilabic c.) În folclorul românesc, versul c. se întregește, în momentul cîntării, cu silabe de completare, după anumite norme tradiționale (ex. Pe picior de plaiu). V. *acatalectic*.

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1954; același, *Le giusto-syllabique. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine*, in: *Polyphonie II*. „Le rythme musical", Paris, 1948, retipărit în ed. bilingvă Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, prefață și trad. Em. Comișel, Buc., 1967, p. 173–174; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc. 1963. (E. C.)

catavasie (< gr. καταβασία din κατὰ-βαίνω „coborî"), prima strofă cîntată din fiecare peasnă sau odă* a unui canon **(2)**. Cînd se executau irmoasele* sau troparele* canonului, toți cei ce stăteau în strani coborau și stăteau în picioare (de unde denumirea **c.**). Se cîntă la utrenie*, după psalmul 50. Spre deosebire de irmoase, cu care sînt aproape similare după rolul pe care îl dețin, c. le întîlnim cu unele excepții, numai la canoanele sărbătorilor împărătești și ale Maicii Domnului. (N. M.)

catavasier (BIZ.) **1.** Cartea care cuprinde: cîntările învierii pe opt churi* de la slujbele de duminică: irmoasele* sau catavasiile* praznicilor împărătești, ale triodului* și penticostarului*; polieleul* și mărimurile (v. *megalinarii*) sărbătorilor din cuprinsul anului; svetilnele* învierii; stihirile evangheliei; doxologia* și podobiile celor opt glasuri. Sin. *Octoih* mic*; *osmoglasnic*. **2.** Cartea în notație muzicală, care cuprinde catavasiile, svetilnele învierii, voscresnele, doxologii, scrise unele syntonom*, pentru zile de lucru sau sfinți cu polieleu, iar altele „pe mare" pentru dumineci, sărbători și praznice. Unele c. sau irmologhioane (Macarie și A. Pann), cuprind în plus: „Dumnezeu este Domnul" (pe opt glasuri) sedelnele*, evloghitariile*, troparele și condacele* sărbătorilor praznicale, axioanele* praznicale (la peasna a IX-a a fiecărui rînd de catavasii) și podobiile celor opt glasuri. În bis. gr. și rusă aceste cîntări sînt tipărite în cartea ce poartă denumirea mai veche de Irmologhion și care s-a tipărit și la noi sub acest titlu, mai mult pentru bis. din Banat și Transilvania. (S. B. B.)

caterincă, denumirea populară românească a flașnetei (v. *mecanice, instrumente*).

cath (cuv. engl.) v. **caccia**.

catismă v. **anavatmi (1)** **antifon (I, 1)**.

caval, fluier* mare cu „dop" și cinci găuri pentru degete, cu sunet moale, catifelat. Este răspîndit în Oltenia, Muntenia, Dobrogea și prin S Moldovei. În partea de mijloc a Moldovei, prin c. se înțelege fluierul mare fără dop și cu șase găuri. (T. Al.)

cavată, denumire italiană dată în sec. 18 unei scurte arii **(1)** de caracter, care urma după un lung recitativ*. În sec. următor, se folosește termenul de *cavatină**, c. fiind cu totul dat uitării în sec. 20.

cavatină (< it.: diminutiv de la *cavata**) **1.** Arie **(1)** de mici proporții în formă de lied*. C. semnifica la origine o „descărcare melodică" a recitativului*, un fel de arie de bravură fără repriză*, în concluzie. Fiind intensă în expresia sentimentelor, moderată ca ritm și cu caracter liric, c. era în mare vogă în sec. 17–19. Împreună cu recitativul* care o precede, avea în operă* funcția de a caracteriza personajele cărora le era încredințată. Foarte cunoscute sînt c.: „Se vuol ballare" din opera *Nunta lui Figaro* de W. A. Mozart, „Regnava nel silenzio" din *Lucia di Lammermoor* de G. Donizetti, „Casta diva" din *Norma* de V. Bellini, „Una voce poco fa" din *Bărbierul din Sevilla* G. Rossini. **2.** Piesă instr. scurtă cantabilă. A fost mai puțin utilizată (ex. *Cvartetul op. 130* de L. van Beethoven). (M. M.)

cazacioc, dans popular răspîndit în Ucraina și Kuban; cel mai cunoscut este c. ucrainean, în măsură de 2/4, în tempo **(2)** viu (spre sfîrșit din ce în ce mai accelerat), cu caracter improvizatoric. În folclorul românesc (Moldova) denumirea de *căzăcească* este atribuită unui dans ale cărui întorsături melodice se apropie de acelea ale c. A atras atenția compozitorilor încă din sec. 17 (la lautiștii polonezi), în sec. 18 și 19 fiind prezent în unele balete fr. La începutul sec. 19, a fost, în Rusia, dans de salon, iar Dargomîjski a scris un c. pentru orch. (Cl. L.F.)



Cazacioc

călușii (călușeii, calul, călușul), ceată de flăcăi urători în cadrul obiceiurilor de Anul Nou în Moldova. Sînt costumați în așa fel încît sugerează călăreții pe cai. C. umblă atît în ceată constituită anume cît și integrați alaiurilor mai mari de capră* sau plugușor* (buhai) împreună

cu alți mascați. Se joacă, de obicei pe o melodie anume, denumită „ca la căiuți”. Ritmul este binar*, accentuat de pașii jucătorilor și de strigături* executate în grup. (C. C.)

căluș, important accesoriu al instrumentelor cu coarde și arcuș*. Lucrat din lemn de arțar sau brad, c. este o placă subțire, care, așezată în poziție verticală pe pieptul instr., limitează porțiunea sonoră a coardelor și transmite corpului instr. vibrațiile produse din frecarea arcușului pe coarde. Sin. *scăunaș*. V. *vioină*. (G. M.)

căluș(ul) (călușerul), complex de obiceiuri și manifestări coregrafice atestate din sec. 16, întîlnite astăzi în Valea Dunării și unele părți ale Transilvaniei. Aparține unui strat foarte vechi, în legătură, poate, cu colonizarea romană. Are un fond magic, care deși evoluează pretutindeni spre spectacol și divertisment coregrafic, este încă prezent, în formele cele mai bine păstrate, prin numeroase urme ale unor rituri de fertilitate, inițiere, vindecare și luptă. În general, cetele de călușari se formează de Rusalii (Valea Dunării) sau la sărbătorile de iarnă (Transilvania). Jucătorii sînt de obicei în număr impar și stau sub comanda unui *vătaf*. Ei au o costumație specială foarte ornată: toți poartă bite, la brîu usturoi și pelin, iar la opinci pinteni sau clopoței. Unul dintre ei este un personaj mascat, *Mutul*, care execută diverse comicării. Cetele colindă satele și joacă la diferite case timp de 2 săptămîni. Din punct de vedere coregrafic, jocul se desfășoară în monom, în plimbare pe linia cercului sau pe loc. Tipurile din valea Dunării sînt mai aproape de substrat, pe cînd cele transilvănene au suferit, în sec. 19, unele influențe culte; ambele forme ating însă un înalt grad de virtuozitate coregrafică. Pare înrudit cu unele manifestări similare din apusul Europei. Etim. propusă lat. *collusium* „înțelegere secretă”. (A. B.)

călușei v. **căluții**.

călușul v. **căluții**.

căzăcească v. **cazacioc**.

c.d., abrev. pentru *colla destra*. v. *Încrucișare (2.)*.

ceardaș (< ung. *csárdás*), dans popular ungar cu o mare răspîndire națională și internațională. Forma sa caracteristică comportă două secțiuni contrastante: prima, lentă (ung. *lassú*), a doua, rapidă, vioaie, în ritm binar (ung. *friss* sau *friska*). Uneori tempo(2)-ul părții finale se accelerează extrem de mult, obținîndu-se un vîrtej uneori epuizant pentru dansatori. Dansul este prezent în cele mai multe concursuri destinate ansamblurilor și soliștilor pop. A pătruns, încă din sec. trecut, în muzica cultă (I. R.).

ceardașu românesc v. **învîrtita**.

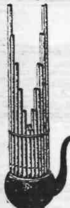
ceata feciorilor, formă de organizare a tinerilor legată de practicarea colindatului (v. colindă) și a celorlalte obiceiuri de peste an. Odată cu alcătuirea, anuală, a c. se alege dintre feciorii cei mai prestigioși (de obicei dintre cei ce au făcut armata) un grup de conducere format dintr-un șef („primar”, „birău”, „vătaf”, „căpitan”), un casier („chezaș”) și mai multe ajutoare („locotenenți”, „ajutori de vătaf”); ei se ocupă cu organizarea (tocmesc gazda petrecerii, invită fetele la petrecere, tocmesc lăutarii*, string banii etc.) și impun disciplina în cadrul petrecerii. (C. C.)

celestă, instrument muzical inventat de Alphonse Mustel (Paris, 1886), de forma unei pianine, ale cărui lame metalice sînt puse în stare de funcționare printr-un mecanism acționat de o claviatură* asemănătoare cu aceea a pianului*. Curînd după apariție, c. a fost introdusă în orch. simf. de către Ceaikovski (baletul *Spărgătorul de nuci*). Sunetele scrise sună cu o octavă* mai sus. Sonoritatea sa este pură, egală, convine mai ales arpegiilor* și melodiilor ce nu comportă o durată prelungită a sunetelor. (A. P.)

cellone v. **bassetto**.

celulă (fr. *cellule*; germ *Zelle*) **1.** După H. Riemann, unitatea intonațională care subîntinde motivul*. **2.** În prezent, se consideră că c. este o subdiviziune motivică, caracterizată prin completa sa subordonare față de acesta din urmă. (S. R.).

ceng, instrument aerofon chinezesc multimilenar, utilizat pînă în zilele noastre. Cele 13–24 tuburi din bambus de diferite mărimi, prevăzute cu limbi oscilante, sînt montate într-un bostan scobit servind drept cutie de rezonanță*. Suflul pătrunde în aceasta printr-un tub montat lateral, de unde aerul intră în tuburi. Cîte un orificiu în pereții tuburilor, acționate cu degetele, deschid sau închid drumul suflului spre limbi. (W. D.)


Ceng

cent (< lat. *centum* „o sută”), unitate de măsură a intervalelor* muzicale, egală cu 1/100 dintr-un semiton* temperat*. Octava* cuprinde deci 1 200 de c., cvinta* perfectă temperată 700 de c. etc. Cel mai mic interval perceput de ureche ca atare măsoară c. 5 c. și corespunde unui raport de frecvențe* de 1 003/1 000. Coma* solfegistică (sistemul Mercator) măsoară 22,6 c. ■ Împărțirea octavei în 1 200 c. a fost propusă de fizicianul A. J. Ellis (1814–1890), exprimînd în logaritmi* cu baza $\sqrt[12]{2}$ valoarea 2/1 2 (considerată în raport de frecvențe) a intervalului de octavă. Se obține

$\log_{\sqrt[12]{2}} 2 = 12$ unități mari (semitonuri temperate) sau 1 200 de c. (c. fiind un submultiplu al semitonului temperat). Sin. *centisunet*.

Bibliogr.: Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, [2]1921 ([1]1891); Oettingen, A. J. von, *Das duale Tonsystem*, Leipzig, 1913; STAS 1957–50 *Mărimi acustice. Unități de măsură*; STAS 1958–50 *Acustică. Terminologie*. (D. U.)

cerb (cerbuț) v. **capră (1)**.

cercar la nota (loc. it., „a căuta nota"), indicație tehnică în muzica vocală a sec. 17, prin care se solicită atacul **(2)** indirect al unui sunet, abia după o scurtă și ușoară atingere, ca o anticipație*, a sunetului alăturat superior sau inferior și pe aceeași silabă de text.

cercul cvintelor, dispunere a sunetelor sistemului muzical pe un cerc sau o spirală la interval de cvintă*. Această imagine a c., ce acoperea sistemul diatonic* antic (fig. 1), corespundea și concepției pitagoreice de obținere a tuturor intervalelor din reduplicarea cvintei. În acest din urmă caz, c. devenea într-adevăr o spirală deschisă, deoarece din reduplicarea a 12 cvinte peste 7 octave (de ex. la locul de întîlnire a sunetelor *fa* și *mi diez)* lua naștere un interval foarte mic (coma* pitagoreică) (fig. 2). În sistemul egal temperat*, diferența aceasta nu există (fiecare cvintă fiind „corectată" cu 1/12 din valoarea ei), c. păstrîndu-și totuși aceeași imagine de spirală pentru a facilita ilustrarea enarmoniei **(2)** tonalităților **(2)**. Denumit pentru

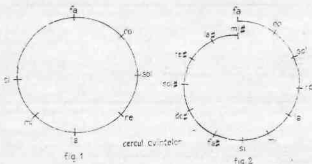


fig. 1 fig. 2

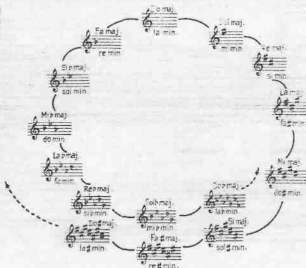


fig. 3 (cadran tonal)

Cercul cvintelor

sistemul temperat şi *cadran tonal* (fig. 3), c. arată ordinea crescătoare a diezilor* (spre dreapta) şi a bemolilor* (spre stînga) pentru tonalităţile majore şi paralelele lor minore, „enarmoniile" însemnînd, de fapt, tocmai această dualitate grafică (diezi-bemoli) a tonalităţilor armonic-sinonime. (G. F.)

cervelas (cuv. fr.) v. **Rackett.**

ces, *do*bemol**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

ceteră v. **vioIină.**

ceteţ v. **psalt.**

cezură (< lat. *caesura*, „tăietură"), pauză, respiraţie, suspensie în interiorul unui vers* mai lung (10—12 silabe) pentru a-i organiza ritmul*. **1.** În prozodia* antică (sanscrită, gr., lat.), c. cădea în interiorul unui picior **(1)** metric (al II-lea, al III-lea sau al IV-lea) — cînd despărţea două picioare, suspensia purta numele de diereză*. Un vers putea avea şi mai multe c. C. *bucolică* (gr. βουκολικός „pastoral"), două versete; v. inflexiune **(4)**. **4.** (În folc. românesc). Scurtă respiraţie ce separă rîndurile melodice*. **5.** Element de frazare **(2)**, mai ales în cîntul vocal, ce constă dintr-o scurtă pauză* de respiraţie. C. este rareori notată de către compozitor. C. a devenit un element de formă*, ce delimitează unităţile discursului melodic. (A. M.)

c. f., abrev. pentru *cantus firmus** şi *contrafagot**.

chalumeau (cuv. fr. /alümŏ/ ; < lat. *calamus* „trestie" ; gr. *kalamos* ; it. *scialumo*), instrument primitiv de suflat cu ancie* simplă. Tubul de formă cilindrică avea o extindere sonoră redusă (între fa^1 şi la^2). Este considerat strămoşul clarinetelor*. (W. D.)

chanson (cuv. fr. [ʃansŏ] „cîntec"), compoziţie vocală polifonică, profană, cu text francez, ajunsă la înflorire în epoca Renaşterii*. Avînd la bază formele vocale laice ale sec. anterioare ca : *rondeau**, balade **(1)**, *virelai**, *bergerete**





Chanson

suspensie, subliniată prin punctuaţie, după al patrulea picior metric (de obicei un dactil*). Această c. este impropriu numită astfel, ea fiind de fapt o diereză. Se întîlneşte adesea în poezia gr. (Teocrit) şi foarte rar în cea lat. **2.** În prozodia modernă, c. cade de obicei la mijlocul versului şi totdeauna între două unităţi metrice (niciodată la mijlocul unui picior). **3.** (În muzica greg.) Scurtă pauză ce separă etc., ch. iese din tiparele acestora şi adoptă forme mai libere, legate de text. Conţinutul poetic, de obicei liric, exprimă dragostea, bucuria sau durerea, dar poate avea şi un caracter descriptiv, epic sau satiric. Materialul melodic de influenţă pop. se desfăşoară într-o ritmică simplă şi un cadru modal diatonic*. Tratarea polif. este în exclusivitate vocală, cu utilizarea procedeelor epocii, în special a imitaţiei*. În

sec. 15 **ch.** este cultivat de compozitorii flamanzi (v. neerlandeză, școală), în maniera polif. a motetului*, ajungînd la apogeu prin creația lui Josquin des Prés. În sec. 16, **ch.** evoluează mai aproape de gustul fr., diversificîndu-se în mai multe tipuri. Cel mai important tip este cel al **ch.** parizian (Sermisy, Passereau, Sandrin, Janequin), caracterizat prin simplificarea structurii polif., cu imitații scurte și declamație silabică. Subordonat în totalitatea textului poetic cult (Cl. Marot, P. Ronsard ș.a.), **ch.** parizian recurge la mijloace plastice de exprimare muzicală prin diferite culori timbrale, onomatopei etc. (Ex.: *Bătălia*, *Vînătoarea*, *Cîntecul păsărelelor* de Janequin). (Ex.). Alte tipuri de **ch.** se disting printr-un aspect strofic și omofon (v. omofonie), sub influența cîntecelor de lume de largă circulație (Certon), sau a cîntecelor pop. armonizate (Bonnet, Planson). Tendințele renascentiste ale poeților fr. ai Pleiadei, de reinviere a metrului antic, îmbogățesc ritmica creației unor reprezentanți ai **ch.**: Costeley, Cl. Le Jeune. Acesta din urmă *duce ch. la o mare complexitate, nu numai în* privința ritmului, ci și a structurii polif., prin

chei do: sopran – do; mezzosopran – do; alto – do; tenor – do
chei fa: bas – fa; bariton – fa
chei sol: violină – sol; franceză – sol

Astăzi sînt întrebuințate
pentru registrul acut
pentru vocea de sopran (în tipărituri mai vechi)
pentru notarea violei
pentru pasajele înalte la V-cel, Fg, Trb.
pentru registrul grav

Chei

sporirea numărului de voci **(2)**, ajungînd chiar la o scriitură policorală (v. *cor* **(2)**; *antifonie*). Cu toate că se dezvoltă independent de madrigalul* it., **ch.** suferă pe alocuri unele influențe ale acestuia. „Madrigalismele", constînd în special din utilizarea cromatismelor* și a grupărilor melismatice (v. melismă), sînt prezente mai ales în **ch.** lui Orlando di Lasso, a cărui creație ilustrează ambele genuri. Sfîrșitul sec. 16 marchează declinul, atît al **ch.** cît și al madrigalului, odată cu încheierea „epocii de aur a polif. vocale". (L. C.)

chanson de geste (cuv. fr. [ʃansõ dœ ʒest]). formă epică medievală, asemănătoare baladei **(I.)**. Cel mai celebru exemplu îl reprezintă *La Chanson de Roland* (secolul 11). Simpla formulă **(I)** melodică folosită ca suport intonațional se repetă identic la fiecare vers. Doar ultimul vers avea o melodie proprie, cu caracter conclusiv. De cele mai multe ori, **c.** preamărea faptele de vitejie ale unor eroi binecunoscuți. (I. R.)

chapelle (cuv. fr. „capelă"*) v. maitrise.

charleston (cuv. engl. ['tʃa:lstən]) **1.** Dans al negrilor, originar din orașul omonim din S.U.A., interpretat mai întîi în spectacole, foarte răspîndit în deceniul al treilea. **2.** V. *talgere*. (P. C.)

chasse (cuv. fr.) v. caccia.

cheie (it. *chiave*; fr. *clef* sau *clé*; germ. *Schlüssel*; engl. *key*), semn convențional plasat la începutul portativului*, care determină numirea sunetelor de diferite înălțimi **(2)**. **C.** au apărut din necesitatea fixării precise a sunetelor pe portativ. La început s-au folosit linii de culori diferite (Guido d'Arezzo), apoi literele *g**, *c**, *f**, din care s-a dedus semnul grafic al

c. Acest semn se așază întotdeauna pe o linie la portativului, conferind sunetului de pe acea linie numele respectivei c. Cele trei chei cunoscute: c. *sol* — pentru registrul (I) acut; c. *do* pentru registrul mediu; c. *fa* — pentru registrul grav (ex.). V.: *chiavette*; *mărturie*. (I. R.)

cheironomice, semne ~ (BIZ.) v. **notație (IV)**.

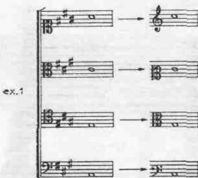
cheironomie (< gr. χείρ, „mînă" și νόμος, „regulă"), modalitate de a dirija corul prin mișcările mîinilor, mișcări menite să sugereze mersul liniei melodice. **C.** a fost practicată încă din antic. (Egipt, Grecia etc.) și apoi în ev. med. Azi se încearcă reactualizarea ei într-o nouă formă (Dom Mocquereau, *Nombre musical grégorien*). *Notație cheironomică*, tip de notație (III) neumatică folosit mai ales în Germania și Elveția (sec. 9—12) și care urma același principiu în redarea plastică a melodiei ca și gesturile maestrului de cor.

Bibliogr.: Huglo, Michel, *La Chironomie médiévale*, in: *Revue de musicologie*, 49, 1963; Hucke, Helmut, *Die Cheironomie und die Entstehung der Neumenschrift*, in: *Mf.*, Heft 1, 1979. (A. M.)

chelys v. **lautǎ**.

chenonie v. **chinonic**.

chiavette (cuv. it., diminutivul lui *chiave*, „cheie"), modalitate de schimbare a cheilor*, în practica muzicii vocale a sec. 15—16, în scopul evitării unui număr mai mare de doi *diezi** sau *bemoli** la armură, precum și în acela al eliminării liniilor suplimentare în sistemul portativului* cu cinci linii. Cheile naturale *(chiavi naturali)* de sopran, alt, tenor și bas sînt înlocuite prin cheile transpozitorii *(chiavi trasportati)*, cele din urmă fiind **c.** înalte (facilitînd transpoziția* la terța* superioară — ex. 1) și **c.** grave (facilitînd transpoziția la terța inferioară — ex. 2). Executantul poate citi aceleași note, schimbînd concomitent înălțimea (tonalitatea (2) sau modul*). Dezvoltarea *musicii ficta** a scos din uz **c.**, o comparație cu acest mod de schimbare a înălțimii putînd fi stabilită în citirea actuală a partidei (2) instr. transpozitorii. (G. F.).





Chiavette

chimes (cuv. engl.) v. **clopote**.

ch'in v. **lautǎ**.

chindia, joc* popular românesc, întîlnit mai mult în Muntenia subcarpatică, la petreceri. Se execută în cerc și cu brațele pe umeri de către o formație mixtă, după o melodie specifică. Are ritm binar* și o mișcare vioaie, cu pași mărunți și unele figuri comice. Face parte din categoria sîrbelor*. (C. C.)

chinonic (chenonie) (< gr. κοινωνικόν „ceea ce e comun"), cîntare executată la strană* spre sfîrșitul liturghiei* cînd se cuminecă clericii și credincioșii. **C.** sînt duminicale, săptămînale, praznicale și pentru toate celelalte sărbători din cursul anului bis. Există **c.** în toate glasurile (v. eh). În Transilvania și Banat se numește *pricestnă* sau *pricească* (< v. sl. причастний „prea curat"). În bis. ce posedă cor, este înlocuit uneori prin așa-numitul „concert". (N. M.)

chinonicar, volum de muzică bisericească ce cuprinde chinonice*. În Transilvania și Banat se numește *pricestniar*. (N. M.)

chinvale (chimvale), instrument de percuție format din două discuri metalice, puțin bombate la mijloc, de unde se prinde un inel de piele pentru a putea fi ținute în momentul cînd se lovesc unul de altul, cu întreaga față sau numai parțial. Sînt cunoscute din antic., cînd au fost întrebuințate în muzica de cult ca și în muzica războinică. La romani se numea *Cymbalum*, la greci *Kimbalôn*, la vechii evrei **c.** (Cronici cap. 15 vers 28). Sunetul produs este strident, răsunător și fără o înălțime (2) bine determinată datorită armonicelor* ce se interferează. (L. B.)

chironda (cuv. it. ; fr. *vielle à roue ;* germ. *Bauernleier, Radleier, Drehleier, Leier ;* engl. *hurdy-gurdy*), instrument cunoscut deja în sec. 10. În ev. med. avea forma asemănătoare

Chironda

violei (v. viole). Coardele, în număr de 4, erau acordate în *La, la, mi*[1], *mi*[1], ultima fiind în legătură cu o claviatură* rudimentară cu o extindere de două octave*. Melodia s-a format prin apăsarea tastelor* dorite și prin învirtirea simultană a unui miner așezat în partea inferioară a instr., care punea cele patru coarde în vibrație printr-o rotiță, prevăzută pe muchie cu păr de cal. Coardele libere formau un fel de burdon (II,2) de octavă și de cvintă*. Sin. : *lira rustica, lira tedesca, viola da orbo* (it.). Echiv. lat. : *organistrum.*

chiroplast (< gr. χείρ, „mînă" și πλάσσειν, „a forma"), instrument inventat de pianistul și compozitorul *J. B.* Logier (1777 – 1846). Adaptat la claviatură*, c. trebuia să asigure o bună poziție a miinilor în timpul execuției. Echiv. it. *guidamani.* (A. M.)

chitară I. V. *kitara.* **II. 1.** (it. *chitarra ;* sp. *guitarra ;* fr. *guitare ;* germ. *Gitarre ;* engl. *guitar*)| Instrument cordofon acționat prin ciupire. Denumirea derivă de la termenul arab *qitar* care l-a preluat pe cel gr. Kitara*. Apare în sec. 13 în Peninsula Iberică. Corpul, inițial de forma lautei*, mai tîrziu de forma cifrei 8, era plat, cu eclise înguste. Fața, prevăzută cu orificiu de vibrație, avea tastieră* lată, împărțită prin bare (I, 2) metalice marcînd intervalul de semiton*. În ev. med., c. are denumirea de *quinterna* (lat.) sau *chiterna* (it.). În zilele noastre cele 6 coarde simple sînt acordate în *Mi La re sol si mi*[1]. Partida (2) se notează în cheia* *sol*, cu o octavă* mai sus decît sunetul real. Apăsarea mai multor coarde la aceeași nivel *(barré*)* și formarea flajeoletelor* între sunetele armonice 2–6 sînt realizabile. Utilizată ca instr. solistic sau de acomp. în muzica

Chitară

pop., distractivă, de dans etc., c. și-a cîștigat locul și în partiturile* de operă (Rossini, *Bărbierul din Sevilla ;* Verdi, *Falstaff, Otello* etc.) și de muzică simf. (Mahler, *Simf.* nr. 7 ; Schönberg, *Serenade* etc.) **2.** În comparație cu c.(1), *chitarrina* (it.) are un format mai mic, este acordată o terță* mai sus. **3.** c. *cvintbas* are acordajul o cvintă mai jos decît c. (1). **4.** *chitarrino* (it.) este un instr. pop. de dimensiune mică. **5.** *Chitarra battente* (it.), cu eclise largi, cu 5 coarde triple este acționată cu ajutorul unui plectru*. **6.** C. *rusească* are 7 coarde acordate în *Re Sol Si re sol si re*[1]. **7.** C. *havaiană* este acționată prin alunecarea pe coarde a degetului prevăzut cu un inel metalic. **8.** C. *electrică* (cu sau fără cutie de rezonanță*) este instr. cordofon, al cărui sunet este intensificat cu ajutorul amplificatorului electric. Știma* acestor instr. poate fi notată și printr-un fel de tabulatură* (simboluri de litere, *cifre, linii și puncte*). *Sin. : ghitară.*

Bibliogr. : Buek, *Die Gitarre ;* Muñoz, *Lexicon de guitarra ;* Zuth, I., *Handbuch der Laute und Gitarre*, 1926 ; Rogal-Levițki, D., *Sovremennîi orkestr*, 1956 ; Darvas, G., *Ezerarcú hangszerei*, 1961 ; Casella-Mortari, *Tehnica orchestrei contemporane*, trad. rom. Buc., 1965 ; Riemann, H., *Musiklexikon*, Mainz, [12]1968 ; Demian, W., *Teoria instrumentelor*, Buc. 1968. (W. D.)

chitară cvintbas v. **chitară (II,3).**

chitară havaiană v. **chitară (II,7).**

chitară rusească v. **chitară (II,6).**

chitaristică v. **chitarodie.**

chitarod v. **chitarodie.**

chitarodie, cînt vocal acompaniat de kitara* la vechii Greci (spre deosebire de c., chitaristica semnifica execuția pur instrumentală la kitara). Potrivit tradiției mitice, c. și-ar avea originea în cultul lui Apollo. Practicantul c. (chitarodul) trebuia să respecte așa-numitul nomos* chitarodic, adică legi ce fixau anumite formule (I) melodice (V. *aulodie*). (Cl. L. F.)

chitarra v. **chitară (II, 1).**

chitarra anglica v. **harfă.**

chitarra battente v. **chitară (II, 5).**

chitarra coll'arco v. **arpeggione.**

chitarra d'amore v. **arpeggione.**

chitarrina v. **chitară (II, 2).**

chitarrino v. **chitară (II, 4).**

chitarrone v. **arciliuto.**

chiterna v. **chitară (II.1).**

chiuso (cuv. it. „închis") v. **aperto ; bouché (2).**

chocallo v. **tub (1).**

choliamb (< gr. χωλός „șchiop", „incomplet" și iamb*), în prosodia greco-latină, trimetru șchiop în care ultimul picior e un spondeu*. Ex. : ∪ — — ∪ / — — ∪ — / ∪ — / / — — . Sin. : *scazon; hipponactic.* (A. M.)

Choralvorspiel (cuv. germ) v. **preludiu (1).**

chorea (cuv. lat < gr. χορεία, „dans") **1.** La grecii antici, dans* în cerc sau cîntec dansat și cîntat de cor. Sin. *choros.* **2.** În ev. med., dans cîntat. **3.** În sec. 16–17, termen generic

pentru dans, dar aplicat mai ales allemandei* și pavanei*. V.: *carol; chorus; coregrafie; horă* (1). (A. M.)

choreu v. **troheu.**

choriamb v. **coriamb.**

choros (cuv. gr.) v. **choreia (1); horă (1).**

Chorton (cuv. germ.) v. **diapazon (5).**

chorus (cuv. lat. „cor" < gr. choros) **1.** Dans* în șir sau în cerc (v. *choreia*). **2.** Grup de cîntăreți (v. cor). **3.** Englezii denumesc, în muzica ușoară*, prin ch. refrenul*. **4.** (JAZZ) Solo* *improvizatoric* egal ca lungime cu tema*.* V. *horă* (1).

chrotta britannica v. **cruth.**

churilka v. **frula.**

chute (cuv. fr.), v. **apogiatură.**

ciaconă (< it., *ciaccona*; sp. *chacona*; fr. *chaconne*), dans* popular introdus în suita* instrumentală. Se presupunea că are origine sp. (de la cuvîntul basc *chocuna*), dar ultimele cercetări relevă transferul său din America Latină, fiind considerat primul dans din această zonă transplantat în Europa. La origine dans rapid și pasionat, c. a devenit în cadrul suitei un dans *destul de lent în ritm ternar*, caracterizat prin* variațiuni* pe o temă* de 8 măsuri, expusă, în general, la bas (III) și reluată în variațiuni cu noi modificări contrapunctice*. Între celebrele c., lucrări de referință se consideră c. din finalul operei *Orfeu* de Gluck (ex.) și cea din *Sonata a 4-a pentru vl. în re minor* de J. S. Bach. Datorită multiplelor asemănări, această formă este *confundată deseori cu passacaglia** (ca de ex. finalul *Simf. a 4-a* de J. Brahms). Exegeții au păreri diferite referitor la diferența dintre c. și passacaglie care constă, se pare, în faptul că la c. tema, expusă în general în registrul (I) grav, este reluată cu modificări și în alte registre, spre deosebire de *passacaglie* în care tema, prezentată la bas, rămîne intactă de-a lungul *desfășurării discursului sonor și foarte rar este transferată* în registrele superioare. (I.S.)



(C. W. Gluck, Ciacona din opera Orfeu)

cialamello v. **chalumeau**

ciamparale v. **geamparale.**

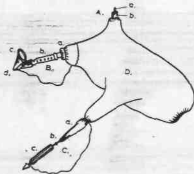
ciclu I. 1. Grup de piese muzicale, concepute ca o lucrare unitară, pe baza unei continuități a ideii artistice. În *general lucrarea ciclică este* executată integral, păstrîndu-se ordinea succesiunii indicate de compozitor. În cazul unor c. mai ample sînt posibile și execuții fragmentare, alegîndu-se numai unele din piesele componente. În muzica vocală, există c. de lieduri*, de obicei bazate pe textele unui singur poet (ex. *Frumoasa morăriță* și *Călătorie de iarnă* de Schubert — pe versuri de Müller, *Dragoste de poet* de Schumann — pe versuri de Heine, *Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot* de Enescu etc.). În muzica instr., c. sînt alcătuite fie din piese scurte de același gen *(24 Preludii* de Chopin), fie din piese cu caracter descriptiv *(Ani de pelerinaj* de Liszt, *Oglinzi* de Ravel). **2.** Termenul se folosește uneori și în legătură cu *suita** *și cu tipul sonatei** în trei sau patru părți. C. de sonată cuprinde un *allegro** (în formă de sonată), o parte lentă, facultativ un scherzo* sau menuet* și un final (rondo* sau din nou formă de sonată). Forma c. de sonată apare atît în *lucrări scrise pentru unul sau două instr.* (genul sonatei propriu-zise cît și în lucrări pentru ansambluri de cameră (triouri (2), cvartete (2), cvintete (2) etc.) sau pentru formații orch. (simfonii*, concerte (2)). **II. 1.** Totalitatea lucrărilor de un anumit gen, aparținînd aceluiași compozitor (de ex. c. sonatelor, cvartetelor sau simf. de Beethoven). **C.** pot fi prezentate în *concerte publice sau emisiuni radiofonice* succesive, păstrîndu-se în general cronologia. **2.** Succesiune de concerte consacrate operei unui compozitor („ciclul Bach", „ciclul Beethoven") sau urmărind dezvoltarea unui gen muzical „evoluția simf., concertului" etc.). (A. R.)

ciclic, principiu ~, principiu de construcție muzicală, care urmărește legătura intimă și organică dintre toate părțile unei lucrări ample (sonată*, simfonie* etc.) prin folosirea aceluiași material tematic* sau a unor motive* generatoare. Prezent în creații de Berlioz și Liszt, acest principiu a fost aplicat sistematic de C. Franck și elevii săi. La Enescu deține un rol constructiv primordial. V. *Ciclu* (I, 2); *monotematism.* (A. R.)

cifraj, sistem de cifre prin care, în paralel cu notația (I) muzicală, se desemnează acordurile* și funcțiile* acestora. O fuziune a principiilor basului cifrat* al lui Kirnberger și a teoriei treptelor a lui Gottfried Weber este realizată în tratatul de armonie a lui E. F. Richter. C. înregistrează însă recunoașterea generală prin contribuția lui H. Riemann *(Katechismus des Generalbass-Spiels*, 1889). Din notația basului cifrat, c. preconizat de Riemann preia cifrele arabe (inclusiv sub forma lor „fracționară") și unele semne de alterație (ex. diezul*), dar adaugă cifrele romane pentru desemnarea treptelor (principalele trepte: I; V; IV notate uneori și cu T = tonică*; D = dominantă*; S = subdominantă*), precum și alte semne ce privesc caracterul minor (0), alterarea* suitoare (+) sau micșorarea (<) unor acorduri. C. a găsit o largă utilizare în tratatele de armonie de la sfîrșitul sec. 19 și începutul sec. 20, fiind aplicate — cu amendările impuse de evoluția armoniei (III, 2) contemporane — și în analiza* muzicală. V. *funcție*. ■ Sistemul de cifre aplicat partidei (2) unor instr. de largă popularitate (chitară*, acordeon*), pentru marcarea sumară a acordurilor* acompaniatoare, nu înlocuiește complet notarea melodiei principale pe portativ*, ca în cazul vechilor tabulaturi*, dar facilitează execuția unei armonii stereotipe. (G. F.)

cimbasso (cuv. it.). trombon* contrabas cu sistem de ventile*, utilizat în sec. 19 în orchestrele* de operă italiene. (W. D.)

cimpoi (it. *cornamusa*, *zampogna*; fr. *biniou*, *cornemuse*, *dondaine*, *musette*; germ. *Dudelsack*, *Sackpfeife*; engl. *bagpipe*; rus. *volinka*) 1. Instrument descinzind din vremuri străvechi, ce se întîlnește și astăzi în regiunile Scoției, în unele provincii ale Franței, în România și în alte țări. De forme și dimensiuni diferite, c. este alcătuit, în general, dintr-un burduf de piele umflat cu aer de către instrumentist, fie suflînd printr-un tub, fie acționînd cu brațul niște foale. Pe burduf sînt fixate mai multe tuburi de lemn prin care este împins aerul comprimat în interior; una dintre țevi este un fluier* obișnuit cu 6 găuri sau un fluier cu ancie* simplă, pe care se execută melodia*, celelalte sînt 3 tuburi de burdon (II, 1), care fac să se audă fiecare un singur sunet în mod continuu. V. *musette* (1). (M. M.) ■ Încă din sec. 16, scripturile românești pomenesc de „glasuricle cimpoiloru" *(Codicele Voronețian)*, în vreme ce bătrînele cronici istorisesc despre nunți și petreceri domnești la care cîntau cimpoieri. Cercetătorii au identificat șase tipuri ale instr., folosit încă prin N Olteniei, prin Muntenia, Dobrogea, Moldova, prin ținuturile de S—V ale Transilvaniei și prin unele părți ale Banatului. Se compune dintr-un burduf din piele de capră, umflat cu aerul suflat de instrumentist printr-o țeavă. Comprimînd burduful, ținut de obicei sub brațul drept al executantului, aerul iese prin două țevi de lemn, frumos ferecate cu metal, prevăzute în interior cu ancii simple de trestie (arareori de soc): o țeavă lungă, fără găuri, care scoate tot timpul un ison* oarecum bizîit, numită îndeobște bîzoi și o țeavă scurtă, cu mai multe găuri, numită obișnuit carabă. Înfățișarea acesteia: cilindrică sau conică, dreaptă ori încovoiată, simplă sau dublă, precum și numărul găurilor (între 6 și 8) și amplasamentul lor sînt elementele definitorii ale celor șase tipuri de c.: patru cu carabă simplă și două cu carabă dublă. (T. Al.)



Cimpoiul și părțile sale: A. *suflaciu*, alcătuit din a) cartuș de alamă, b) inel de lemn ferecat cu alamă; B. *carabă*, alcătuită din a) bucea, b) carabă, c) lulea, d) răsuflătoare; C. *bîzoi*, alcătuit din a) soc, b) mijlocariu, c) bîzoi; D. *burduf*.

cinelli v. *talgere*.

ciobănașul, joc* popular românesc întîlnit în Moldova, Dobrogea, N Munteniei și S—E Transilvaniei. Se joacă în perechi dispuse în cerc cu partenerii situați, inițial, lateral, ținîndu-se de talie. Are două părți care alternează corespunzător frazelor* muzicale: a) o plimbare a perechilor în sensul invers rotirii acelor de ceasornic; b) învîrtiri în ambele sensuri încheiate cu treceri pe sub mînă (piruete ale partenerelor). Ritmul este binar*, iar mișcarea vioaie cu pași simpli însoțiți de multe strigături. (C. C.)

Ciocîrlia, melodie de dans lăutărească cu o largă circulație, întîlnită și în repertoriul lăutarilor* din Ungaria, Polonia și al unor țări din Peninsula Balcanică. Cîntată la noi cu predilecție la vioară* și la nai*, c. și-a pierdut funcția dansantă, devenind o piesă de virtuozitate, ceea ce explică prezența în structura sa a unor elemente de bravură instr. și onomatopeice (cele din urmă redînd cîntecul „ciocîrliei"). George Enescu a introdus melodia C. în *Rapsodia I-a*. (G. F.)

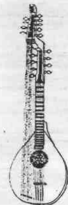
cis, do* diez*, în terminologia muzicală anglo-germanică.

cisis, *do* dublu diez**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

citara v. **kitara.**

citarino v. **citola.**

citola (cuv. it. : fr. *citole, cistre ;* germ. *Sister ;* engl. *cittern)*, instrument cordofon medieval, cu corpul plat de forma migdalei. Cele 4—12 perechi de coarde metalice erau ciupite cu degetele sau cu ajutorul unui plectru*. Specific pentru aceste instr. era așezarea cordarului* pe partea inferioară a corpului, pe eclisă. Tipurile mari (germ. *Erzsister)* dispuneau și de coarde burdon (**II, 2**). Cu predilecție a fost utilizat un tip de dimensiune mai mică, *citarino* (it. : germ. *Cithrinchen* /țitrinchen/). (W. D.)



Erzsister

citole (cuv. fr.) v. **citola.**

ciuleandra v. **fedeleșul (1).**

cînt ambrosian v. **gregoriană, muzică ; liturghie ; misă*.**

***cîntare (cîntîndă)* v. *odă* (3).**

cîntare morțască v. **bocet.**

cîntăreț 1. Solist* sau corist de operă, operetă, filarmonică etc. **2.** Absolvent (sau nu) al unei școli de cîntăreți bisericești, care susține cîntarea de strană*, singur sau ajutat de alți practicanți sau cîntăreți benevoli. Fiecare bis. ort. are, pe lîngă preot, și un **c.** Sin. : *cantor* ; dascăl* ; pălimar ; țircovnic.* V. *psalt. ; protopsalt ; domestic.* (N. M.)

cîntec (în folclorul românesc) **I. 1.. C.** *propriu-zis. Genul* (**I, 3**) *cel mai bogat în tipuri melodice* și teme poetice, preponderent liric, al folclorului românesc. Gen neocazional (în afară de **c.** *de joc)*, **c.** se execută de oricine (tineri și bătrîni, femei și bărbați), solistic sau în grup. Uneori este însoțit, heterofonic*, de instr. tradiționale (fluier*, cimpoi*). A luat naștere, în mod inegal, *pe plan regional, pe baza elementelor de expresie* ale unui fond străvechi, însumînd și unele trăsături ale altor genuri, ocazionale (colindă*, **c.** de nuntă) sau neocazionale (doină*) ; în extremitatea nordică transilvăneană, singurul gen la care se adaptau texte poetice ocazionale sau neocazionale, epice și lirice, era doina, pînă *aproape de al doilea război mondial, deci* **c.** a fost creat sau adoptat aici mai tîrziu, fenomen observat și în Cîmpia Dunării. Influențele succesive, suprapunerile ulterioare genezei genului, transformările permanente ale interpreților („aici interpretarea se confundă aproape cu creația" — Brăiloiu) au îmbogățit nucleul *originar, dînd naștere unui mare număr de* tipuri melodice, variate ca structură : stilurile istorice (vechi și nou) și cele regionale. Terminologia pop. a **c.** este variată : hore, cîntică, zicală, iar verbul : a cînta (forma reflexivă *a se cînta* este utilizată numai în **c.** ceremoniale funebre), a zice, a hori. Tematica poetică reflectă intima legătură între **c.** și viața omului, complexitatea vieții lui sufletești și dinamica trăirilor umane, atitudinea față de natură, de muncă, de societate, funcția genului de-a lungul vremii (de „stîmpărare", de delectare, de comunicare etc.), în imagini de o deosebită profunzime și de o negrăită frumusețe („Eu nu cînt că știu cînta / Ci-mi mai stîmpăr inima" ; „Cine-a făcut horile / Aibă ochi ca zorile / Și fața ca florile" etc.) ; „C-a izvorît direct din inima poporului : deci firea și inima lui o găsim în c." (D. G. Kiriac) ; „este vorba de simțiri comune tuturor, rostite într-un chip cunoscut oricui, din copilărie" (Brăiloiu). Constantele **c.** *propriu-zis* — numit astfel de Brăiloiu pentru a-l deosebi de **c.** ocazionale sînt : formă strofică, fixă, alcătuită din 3—4 rînduri melodice*, ritm parlando rubato sau giusto silabic (v. sistem (**II, 6**)), bogăție, tonal-modală, cu preponderența sistemului (**II, 4**) pentatonic* anhemitonic, profil descendent, melodică melismatică* sau silabică, raporturi variate între sunetele de cadență (**1**) ale rîndului melodic și al cadenței finale (de secundă*, terță*, cvartă*), concordanță între dimensiunea și structura versului și a rîndului melodic, structurarea melodiei în părți egale (2+2) sau inegale (1+2 sau 2—1), forme variate ale sistemelor sonore (paralelism de terță major*-minor* sau de secundă), „metabola* pentatonică", combinații de 2 microstructuri etc.), sunete netemperate (v. temperare) sau mobile (bogăție coloristică), cadențe finale descendente (prin subton* VII, secundă mare, coborîre a treptei a doua — frigică — prin salt de terță, cvartă sau cvintă*) ; melodia se desfășoară pe sintagme octosilabice, rar hexasilabice ; emisiuni vocale (v. voce (**1**)) variate (de piept, nazală, cristalină etc.). Asocierea aceleiași melodii cu texte diferite este caracteristică **c.**, cu condiția concordanței conținutului emoțional și a structurii (de ex. : o melodie croită pe un metru de 8 silabe nu poate fi adaptată decît la un vers de aceeași dimensiune). Același tipar arhitectonic poate conține tipuri melodice diferite după : conținutul rîndului melodic, locul cezurii (**4**) principale, structura modală (v. mod) și sistemul cadențial. Condiții diferite de viață și nivel inegal de dezvoltare, trăsături psihice proprii unei colectivități, influențe etc., au determinat nașterea stilurilor regionale, formînd adevărate „graiuri muzicale regionale", care, păstrînd caracteristicile specifice genului, se deosebesc prin elemente secundare. Bartók, pasionat cercetător și admirator al creației folc. românești, cunoscînd parțial creația pop. *românească și dintr-o deficiență de metodă* (compararea a două genuri diferite ca structură și geneză), considera aceste graiuri muzicale foarte depărtate, numindu-le „dialecte". În

adevăr, se pot considera „dialecte muzicale" numai e. diferitelor ramuri ale poporului român (aparținînd dialectelor aromân sau macedo-român, megleno-român, istro-român), alături de cel daco-român (de pe teritoriul țării noastre), ramură principală ca număr, unitate socială și importanță. Graiul melodic regional acoperă, în linii mari, provinciile istorice. Dar, în interiorul acestora, se observă mai multe sub-graiuri, ale căror caracteristici sînt mai pregnante în „centrul de intensitate" (Cocișiu), satele mărginașe ale zonei respective fiind mai puțin reprezentative din cauza unor influențe și imprumuturi interregionale. Cel mai valoros, din punct de vedere artistic, și mai diversificat în stiluri locale (ale „țărilor" — zone etnografice cu caracteristici pregnante locale) este *graiul transilvănean*. Concluziile lui Brăiloiu rămîn o bază de pornire pentru cercetători, cu unele amendamente (rezultat al investigațiilor ulterioare ale folcloriștilor români), cu privire la rolul și ponderea unor influențe externe asupra repertoriului din Maramureș și „Cîmpia" Transilvaniei. *Extremitatea nordică a Transilvaniei (Maramureș, Oaș)* se individualizează prin următoarele trăsături : strofă de 4—5 rînduri melodice, cu cezura după rîndul 2 sau 3, preferință pentru structuri modale majore, melodii pentatonice (hemitonice sau anhemitonice) sau heptatonice* cu substrat pentatonic, metabolă pentatonică, cadențele interioare pe treapta 1, 3, 5 ; cadența finală evoluează prin secundă-terță, recitativ* pe treapta 1 prin coborîre la cvarta inferioară plagală ; înlocuirea ultimului rînd melodic (sau ultimelor 2 rînduri finale) cu text de refren specific („Ș-a poi daina și daina / Și iară daina, daina" sau cu silabe variate); portamente* și glissando*-uri frecvente, formule (II) ritmice proprii sistemului giusto silabic, cu alternarea, regulată sau liberă, a troheului* cu spondeul* sau lărgirea pătrimilor* ; tendință spre ritm și mișcare regulată. *Graiul năsăudean* se particularizează prin : amploarea strofei melodice (4—6 rînduri) și labilitatea ei (în interpretare se pot eluda sau adăuga rînduri melodice), înrudirea cu doina prin sistemul de melismare, unele desene melodice și preferința pentru modul doric (cu sau fără treapta a 4-a cromatizată*) ; locul variabil al cezurii principale, forma cadeaților interioare descendente pe același sunet sau pe sunete apropiate. Înrudit ca melodică, ornamentare* și amploarea formei este *subgraiul sălăjean ;* caracter profund dramatic și emisiune puternică de piept. Melodiile provenite din N, denumite „moroșenești", circulă aici în formele originale sau asimilate în stilul local. *Subgrupa zonei numită de Bartók „Cîmpia"* este înrudită cu graiul sud-vestic ; cîteva particularități locale : mobilitatea strofei melodice și a ornamentării, în aceeași piesă (unele strofe melodice pot fi bogat melismatice, altele silabice), circulație slabă a melodiilor cu mai puțin de 4 rînduri, cezură după rîndul al doilea — răspîndită în tot S—V Transilvaniei —, existența unor melodii construite pe un metru* endecasilabic, preluat din folc. maghiarilor conlocuitori. Melodia astfel îmbogățită este asociată tot cu versul tradițional românesc de 8 silabe, la care se adaugă trei silabe („*trai lai lai*" sau „*Ș-ai lai lai*") sau se repetă ultimele trei silabe ale versului („Cine-a făcut dragostile" + „*dragostil'*"). *Sudul Transilvaniei* are cîteva trăsături comune. Strofă de 3 rînduri, cezură după rîndul 2, sistem cadențial în care raporturile de secundă sînt frecvente, fie pe treptele VII, VII, fie pe 1, 1, 2 ; melodică bogată, cadență finală prin secundă superioară sau prin subton*, sistem pentatonic (sau moduri heptatonice cu 2 centri modali) și unele diferențieri locale, mai pregnante în *Ținutul Pădurenilor* (V jud. Hunedoara pînă în jud. Alba), particularizat prin puternic substrat pentatonic, moduri cu cvartă lidică, între subton și treapta a 3-a, instabilă chiar de la o strofă la alta, varietatea conținutului rîndului melodic (alături de AAA_c, AAB, ABB, $ABBA_c$, ABAB, ABAC, ABBC etc.), melismatică bogată, cadențe finale variate, dintre care se impun cadența frigică, dezvoltarea strofei prin adăugarea unui desen melodic, după cezură, foarte melismatic, chiar cînd restul melodiei este silabic, (desen care, prin dezvoltare pînă la metrul de 8 sau 6 timpi (*I*, 2), amplifică strofa) și înlocuirea, uneori, a versului în ultima parte a melodiei, cu silabe speciale („*lai, lai . . .*" ; „le, le, lea". „*Hai, hai*" și „*nu, dorule, nu*" etc.) : timbru* specific datorat unei emisiuni puternice de piept, terminarea sunetelor lungi cu lovitură de glotă și oprire bruscă, susținerea sunetelor lungite în aceeași intensitate (2), ceea ce conferă melodiei un caracter dramatic, sobru. Bine caracterizat prin cîteva trăsături este și *subgrupul bihorean ;* melodică de factură arhaică, utilizarea unui număr redus de sunete (4—5), lipsa cadenței finale frigice (Bartók) și preferința pentru cadența finală prin salt descendent (de terță, cvartă sau cvintă), frecvența structurilor modale lidiene, treapta a 3-a cromatizată (stabilă sau nu), forme reduse de 3 rînduri, adesea cu același conținut muzical ($A A A_c$ și cezura după rîndul al 2-lea), dezvoltarea strofei prin adăugarea unui desen melodic interior, executat pe silabe speciale („*oi, hoi*" ; „*ei, hei*" etc.), intervale mari neumplute, pseudo-refrene (nu au loc fix în melodie). Pilonii melodiei formează un „acord" în răsturnarea a 2-a, de tip major, iar în ultimul rînd, un „acord" minor* (re-sol si ; mi-sol si), ca și la Pădureni. *Subgrupul bănățean* se particularizează prin : strofe mai dezvoltate (cel puțin 4), la care se adaugă, adesea, refrene* regulate de 8 silabe sau refrene versificate (al căror text se modifică uneori după sensul versurilor) ; ultimul sau ultimele două

refrene pot fi cîntate pe silabe de refrene („*Au, Doamne, că greu îi doru*" etc.); scurte refrene interioare („*Dodă, dodă*"; „*Ș-ai, Lino, dodă*" etc.); cadențe finale variate și în plus cad pe tr. 2 sau prin secundă mărită; material sonor care depășește octava, pilonii primelor rînduri formează un acord major, iar în rîndul final, *acord minor al treptei a 2-a*. În *sud-estul Transilvaniei* se disting mai multe subgrupuri (Țara Bîrsei; Țara Oltului; Țara Tîrnavelor, Mărginimea) avînd ca trăsături comune: formă de 3 rînduri, cu cezură după rîndul 1; rîndul al 2-lea este unit cu rîndul 3 printr-o broderie sau notă de pasaj, frecvența cadenței finale frigice și a cadenței interioare pe treapta a 3-a (3—3—1 sau 3—VI—1; 3—1—1 etc.), în afară de cadența pe subton și secundă mare descendentă; melodică puțin melismatică, formule melodice speciale. Deosebirile diferitelor subgrupe se rezumă la preferința pentru anumite formule, pentru unele raporturi cadențiale, tipul strofei, prezența și locul (sau absența) refrenului, sistemul de ornamentare. *Graiul Munteniei și Olteniei de Nord*, înrudit cu graiul din S—E Transilvaniei, are ca trăsături proprii: tipul formulelor intonaționale, varietatea structurilor modale și ritmice (uneori combinații ale sistemului giusto silabic cu parlando rubato), varietate de raporturi cadențiale (combinații variate ale cadențelor pe treptele VII, 3, 1, 4, rar 5); precizarea funcției pienilor* și frecvența lor în melodie au generat scări variate cu caracter pendulatoriu (hexacordice, heptatonice, adesea cromatizate *). În *zona sudică*, prezența doinei se face simțită prin numărul mare de rînduri melodice în melodica cu formă maleabilă, melismatică bogată sau stil silabic în giusto silabic, mobilitatea treptelor (ceea ce a determinat circulația unor melodii cromatice). *Un subgrup original*, înrudit de aproape cu al bănățenilor din zona sud-estică (înrudirea a fost cauzată de schimburile de populație) se păstrează pînă astăzi în *nordul jud. Mehedinți*, caracterizat prin: forma dezvoltată, adesea maleabilă, a strofei, melisme apropiate de cele ale doinei, intercalarea unor desene interioare (refrene reduse, interjecții melodice, expresii tipice), uniformitatea cadenței interioare, utilizarea modului mixolidic sau doric, fragmentare sau complete (confirmă nașterea c. propriu-zise prin filiație directă din doină). *Graiul moldovenesc nordic* este bine conservat și are ca elemente proprii: forma de 3 rînduri, cu cezură după rîndul 1 (trăsătură specifică și subgrupului sud-estic transilvănean), cadență frigică, alături de cadențele celelalte, coloratură modală locrică, în eolic (prin coborîrea instabilă a treptelor 2 și 5), formule apropiate de doină (recitative *recto tono* pe hemistih, rotirea în jurul unor trepte principale, mobilitatea formei). *Graiul moldovenesc central și sudic*, slab individualizate, prezintă elemente comune cu zonele vecine, transilvănene sau muntenești. Cercetările sistematice au început și aici tîrziu, de aceea este dificil a defini cu precizie particularitățile, în trecut probabil mult mai evidente, ale unor graiuri regionale. *Graiul dobrogean* este eterogen, ca și structura populației. La fondul local străvechi se alătură stiluri variate, *aduse de păstorii veniți din toate provinciile*, unii stabiliți aici definitiv. Se pare că stilul local se apropia de cel din S Munteniei și al Moldovei, forma liberă fiind aici predominantă (ca și în extremitatea nordică a Transilvaniei). În ultimele două sec., a luat naștere tot în cadrul graiurilor regionale și pe baza fondului tradițional, un *nou stil, numit „modern"* (Brăiloiu), ca urmare a schimbărilor importante în viața oamenilor, materiale, sociale și culturale (dezagregarea treptată a economiei închise țărănești și a vieții patriarhale, mari mutații de populații, fie în căutare de lucru, fie pentru a scăpa de exploatare, pendularea intensă sat-oraș sau sezonieră, serviciul militar, importanța accentuată a lăutarilor* în viața satelor și repertoriul eterogen al acestora etc.). Noul stil se impune prin marea sa accesibilitate, circulație largă, rapidă, dezvoltare inegală pe plan regional (se pare că primele c. de stil nou au apărut în zona subcarpatică), caracterul exuberant, dinamic, realizat prin mișcare rapidă și ritm regulat (apropiat de ritmul măsurat), simplificarea melodiei prin renunțarea la bogăția melismatică, contur melodic variat. Alte trăsături: dezvoltarea strofei melodice prin adăugarea unor noi rînduri melodice sau repetare ca și a arcului melodic al rîndului melodic, prin adăugarea, la tiparul metric tradițional, a unor interjecții, scurte desene melodice cîntate pe silabe de refren, la începutul sau sfîrșitul rîndului melodic, amplificarea materialului sonor și a ambitusului (1), diversitatea cadenței interioare în afară de cadența pe treptele VII, 1, 3, 5, cadențe în registrul superior al modului (pe tr. 6, 7, 8); o mai mare plasticitate ritmică, noi raporturi între cadența finală și cadențele interioare, apariția tonalității (1) major-minore, structură tonală, sensibile*, formule de cadențe ascendente, preferința pentru melodii cu un singur centru funcțional, prezența refrenului, final sau în interiorul discursului muzical. Încadrarea melodiei în ritm de horă (1) sau de sîrbă*, trăsătură proprie inițial Olteniei, s-a generalizat, ca și adaptarea textelor lirice la melodii de joc, ceea ce are unele consecințe negative: pierderea caracterului liric al genului, simplificarea structurilor modale și înlocuirea lor treptată cu tonalitatea major-minoră, apariția unor forme hibride, în care nu se mai conservă trăsăturile esențiale ale genului și ale specificului național. Cel mai puternic este afectat metrul, prin crearea unor versuri care depășesc dimensiunea octosilabicului; utilizarea heterometriei, din necesitatea asocierii textului poetic

cu melodii de joc* ale căror trăsături stilistice și structurale diferă de ale c. propriu-zis și a unor tipuri de strofe și formule ritmice nespecifice genului. 2. C. de *leagăn*. Deși în unele zone păstrează melodii cu trăsături proprii (ritm iambic*, melodie silabică, formă redusă, pentatonică sau hexatonică), în cele mai multe regiuni textul poetic, mai bine conservat, este asociat cu melodii de c. propriu-zis sau de doină. 3. C. *epic*. În unele zone (Transilvania, parțial Moldova) textele epice se intonează pe melodii de c. propriu-zis („c. baladă"), fenomenul fiind frecvent pentru baladele nuvelistice și, în ultimele secole, și pentru alte categorii epice (v. baladă (IV)). 4. *Cîntece ceremoniale și rituale*, c. integrate unui obicei sau unui rit, care se cîntă de obicei în zile sau momente fixe ale unui obicei; în grup sau, mai rar, individual, și sînt însoțite de o recuzită specială (bastoane, brad, steag etc.). Numite și *ocazionale*, acestea au caracter agrar (caloian*, paparudă*, c. cununii*) sau sînt legate de *evenimentele importante din viața omului* (c. *de nuntă*: al miresei, al mirelui, al soacrei, c. zorilor etc.); *de înmormîntare*: c. *bradului**; zorile*; de priveghi etc.: c. *de șezătoare*, c. *de clăcă*, cu trăsături literare și muzicale proprii. O parte din acestea au împrumutat melodii de c. propriu-zis („ritualizare" — Brăiloiu) ori au pătruns în repertoriul neocazional („dezafectare" — Brăiloiu), uneori după schimbarea melodiei inițiale. 5. C. *orășenesc*, c. cu caracter eterogen în ce privește originea, influențele (orient. sau occid.), structura și stilul: unele pătrunse din mediul rural, altele create de către orășeni, de către lăutari sau compozitori. Sînt interpretate de locuitorii suburbiilor sau de lăutari. Se cunosc mai multe specii de c. orășenești, între care și c. *de lume**, melodii populare cu text erotic, de influență greco-orientală (creații semi-culte sau ale unor autori ca Anton Pann, Ucenescu ș.a.); c. „*în stil popular*", sînt uneori cuplete (II) de revistă*; c. „*de ascultat*", multe izvodite de lăutari. 6. C. *muncitoresc-revoluționar*, ca gen folcloric a luat naștere în ultimele decenii ale sec. 20 — în strînsă legătură cu c. țărănesc, cristalizîndu-și lent caracteristici de conținut și formă proprii. Inițial textele literare — reflectare veridică a vieții și năzuințelor clasei muncitoare —, au fost adaptate la c. de stil vechi, din diferite zone (parțial transformate pentru a corespunde conținutului nou de viață) sau la melodii compuse de personalități cunoscute, adesea cu pregătire muzicală (v. cîntec de masă). (E. C.). II. Prezența c. *pentru voce și acompaniament** în muzica cultă românească corespunde formei pe care a căpătat-o la noi genul de largă circulație în romantism* a *Liedului** (germ.) și *melodiei* (fr.). Specificul românesc al genului este precizat încă din creația precursorilor, fie în domeniul muzicii vocale de cameră* (G. Stephănescu, C. *fluierașului*) sau corală (G. Stephănescu, C. *satului natal*), marcînd diferențierea față de practicarea unui stil mai apropiat de tipul europ. menționat anterior. Dar și în condițiile unei relații de interinfluență stilistică cu romantismul epocii faptul că G. Dima, G. Stephănescu creează muzică pe versurile unor poeți români contemporani lor (V. Alecsandri, M. Eminescu, Tr. Demetrescu) sau pe versuri pop. dovedește orientarea pe făgaș autohton a c. pentru voce și pian. Evoluția genului continuă în sec. 20, atît pe linia de confluență cu stilul general al epocii (G. Enescu, *Șapte c. pe versuri de Clément Marot*, op. 15 și *Melodii* pe versuri de F. Gregh, J. Lemaitre, S. Prudhomme; A. Alessandrescu, *Melodii* pe versuri de Tr. Klingsor, H. Vacaresco, A. de Musset; F. Lazăr, *Melodii* pe poeme de H. Heine; D. Lipatti, C. pe versuri de A. Rimbaud, P. Eluard, P. Valéry), cît și pe cea a creării unui stil românesc de c. prin armonizări*, aranjamente* și prelucrări* de melodii populare (D. G. Kiriac, T. Brediceanu, S. Drăgoi, G. Breazul, C. Brăiloiu). Sinteza c. românesc pentru voce și pian atinge, prin întreaga creație a lui Mihail Jora, nivelul superior al relației genului cu sursele muzicii naționale de sorginte populară, prin maxima potențare a versurilor originale inspiratoare (atitudine demonstrată exemplar în C. *din fluier* pe versurile lui T. Arghezi și dezvoltată cu consecvență în ciclurile de cîntece pe versurile lui L. Blaga, T. Arghezi, O. Goga, Z. Stancu, Mariana Dumitrescu, pe parcursul a mai bine de cinci decenii). Creația contemporană cunoaște o afirmare complexă a acestui gen în lucrările unor compozitori care i-au oferit o excepțional de diversă configurație în muzica de cameră, de la miniatura vocală (D. Gheciu, T. Ciortea, P. Bentoiu, F. Donceanu, N. Coman) la ciclul de cîntece (P. Constantinescu, *Șapte cîntece din ulița noastră*; H. Jerea, *Pe cîmpiile viitorului*, D. Popovici, *Patru cîntece antirăzboinice*). Se adaugă și formule noi, de îmbogățire a aparatului instr. de acompaniament, tinzînd spre complexitatea formelor moderne de exprimare sonoră (L. Feldman, *Cinci poeme pentru recitator și cvintet*, pe versuri de Mariana Dumitrescu). C. *vocal* este prezent și în repertoriul muzical destinat copiilor, în culegeri de prelucrări și antologii (G. Breazul, *Carte de c. pentru copii pentru cl. I-a primară*, 1932), în creația unor compozitori, uneori sub forma melodiilor corale, avînd un specific intonațional și ritmic apropiat de universul vîrstei și de repertoriul popular specific (H. Brauner, *Ploaia*, *Pițiguș*, *apă vioară*, *Ce de flori*). În unele lucrări vocal-simf. sau de operă* c. înlocuiește aria (1) ca moment solistic, atunci cînd se dorește o subliniere a sursei de inspirație pop. (P. Constantinescu, C. *lui Ilie* din actul III al operei *Pană Lesnea Rusalim*; Gh. Dumitrescu, C. *Mamei lui Tudor*, din oratoriul *Tudor Vladimirescu*). C. *coral* apare sub forme diverse, de la c. liric la cel patriotic, revoluționar. Acesta din urmă are o îndelungă

tradiție, începînd cu compozitorii precursori — Al. Flechtenmacher, C. Porumbescu, G. Musicescu, D. G. Kiriac — și devenind în contemporaneitate un gen major de exprimare a atitudinii patriotice și revoluționare a societății socialiste, prezent în creația majorității compozitorilor. O formă mai nouă este cea a c. de tineret, c. ostășesc, c. de muncă, intens promovat în numeroase festivaluri și concursuri tematice, ilustrînd climatul revoluționar al societății socialiste. C. *de muzică ușoară*, bazat pe tradiția romanței și a c. liric reprezintă actualmente o variantă națională a șlagărului* contemporan, cu trăsături stilistice proprii inspirației din folc. C. este prezent și în muzica instr., sugerînd apropierea de melodica vocală (M. Jora, *Șase c. și o rumbă*; Th. Grigoriu, C. *din fluier* din Suita *Pe Argeș în sus*). (Gr. C.)

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1954, în: *Revue des études roumaines*, II; Bartók, B., *Dialectul Românilor din Hunedoara*, în: Béla Bartók, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*, adunate și trad. de Const. Brăiloiu, Buc., 1937; același, *Cîntece poporale românești din comitatul Bihor*, Buc., 1913; același, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923; Comișel Emilia, Kahane, Mariana, *Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara*, în: *Muzica*, Buc., 6, 1955; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967; Ciobanu, Gh., *Folclorul orășenesc*, în: *Studii de muzicologie*, Buc., 3, 1967; Mîrza, Tr., *Observații privind geneza cîntecului „propriu-zis"*, în: *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 6, 1970; A. Pann, *Cîntece de lume* (transcris din psaltică în notație apuseană și studiu introductiv de Gh. Ciobanu), București, 1955; Szenik, Ileana, *Înrudiri tipologice în cîntecul propriu-zis*, în: *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1, 1968; Cernea, Eugenia, Rădulescu, N., Pintea, T., *Spre lumină. Culegere de cîntece revoluționare*, Buc., 1964; Ciobanu, Gh., *Cîntecul nou în creația populară*, în: *Muzica*, Buc., nr. 4–5, 1956. (E. C.)

cîntec bătrînesc v. **baladă (IV).**

cîntec de jale v. **bocet.**

cîntec de lume, denumire dată inițial de oamenii bisericii creațiilor laice care circulau îndeosebi la oraș. Termenul reprezintă trad. expresiei gr. ᾄσματα ἐξωτερικά, *asmata exoteriká* „cîntec exterior" (bisericii), laic, profan, în contrast cu ᾄσματα ἐκκλησιαστικά, „cîntec bisericesc". Asemenea cîntece erau cuprinse în occid., în perioada medievală, sub denumirea lat. *musica civilis, musica vulgaris*. Prima atestare la români a termenului c. datează din anul 1561 (cf. *Ist. lit. rom.*, p. 138). La început sînt cuprinse sub această denumire atît creațiile culte cît și cele pop.: cu începere de la sfîrșitul sec. 18 erau cuprinse creațiile orășenești cu caracter erotic — cum erau cîntecele pe versuri ale poeților Văcărești și ale lui C. Conachi — care circulau mai ales prin lăutari*, dar și prin manuscrise. Acestea formează marea majoritate a „folclorului" urban în prima jumătate a sec. 19. În aceeași perioadă, circulă și termenul *cîntec politicesc*, care nu este decît trad. gr. τραγούδια πολιτικά *tragoidia politiká*, termen care a dispărut însă repede. În ultimul pătrar al sec. 19, prin c. se înțeleg creațiile lirice „populare" nelegate de vreun prilej, sub toate aspectele lor, pentru a se ajunge apoi la înțelesul de cîntece executate, mai ales în grup, la diferite ocazii: muncă, petrecere, șezătoare etc. Din punct de vedere muzical, c. din jurul anului 1800 își vădesc, prin elementele lor intonaționale, originea în primul rînd în muzica greco-turco-perso-arabă care circula intens în Țara Românească și în Moldova; după anul 1821 începe să se facă simțită tot mai mult și influența muzicală occid., ajungîndu-se adesea la amestecul, în aceeași piesă, al trăsăturilor stilistice specifice celor două culturi. Creațiile urbane de influență orient. au continuat să circule la oraș pînă aproape de zilele noastre, sub denumirea de: *cîntece de inimă albastră, cîntece de mahala* sau chiar — impropriu desigur — de *cîntece țigănești*. V. *folclor; cîntec* (I,5).

Bibliogr.: Bourgault-Ducoudray, L.-A., *Études sur la musique ecclésiastique greque*. Paris, 1877, p. 61–65; Papadima, O., *Anton Pann și „Cîntecele de lume"*, în: *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 6 (1957), nr. 3–4, p. 563–593; Același, *Anton Pann, „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor*, studiu istoric-critic, Buc., 1964; *Istoria literaturii române*, vol. 1, Folclorul. Literatura românească în perioada feudală (1400–1780), Buc., 1967; Ciobanu, Gh., *Anton Pann. Cîntece de lume*, Buc., 1955; Același, *Folclorul orășenesc*, în: *Studii de muzicologie*, vol. III, Buc., 1967, p. 49–84; Același, *Lăutarii din Clejani*, Buc., 1969, p. 44–63; Același, *Izvoare ale (istoriei) muzicii românești* (cap. *Cîntece de lume*), vol. I, Buc., 1976. (G. C.)

cîntec de masă, cîntec mobilizator, legat de momentele revoluționare ale istoriei. Textele folosite, de obicei de mare circulație, ușurează memorizarea. C. se bazează cel mai adesea pe ritmul de marș* care-i asigură accesibilitatea. (Ex. celebre: *Carmagnola, Internaționala**, *Imnul partizanilor păcii* etc.) Sin.: *Cîntec patriotic*. (I. R.)

cîntec de nuntă v. **cîntec (I, 4); repertoriu (2).**

cîntec de stea v. **cîntec (I, 4); colindă.**

cîntece spirituale, denumire dată compozițiilor cu caracter religios (fără să aibă neapărat o funcție liturgică), apărute în Franța în timpul Reformei. În Țările de Jos, în sec. 16, asemenea compoziții, pe text lat., erau numite *cantio sacra* (2). Echiv. it. (pl.) *canzoni spirituali*.

cîntec fără cuvinte v. **Lied ohne Worte.**

cîntec patriotic v. **cîntec de masă.**

cîntec politicesc v. **cîntec de lume.**

cîntecul bradului, (în folclorul românesc) cîntec ceremonial funebru, executat în grup, de femei „numite" (care nu sînt rude ale mortului), în momente fixe și după legi tradiționale. Ca și celelalte cîntece ceremoniale (zorile*, cocoșdaiul, cîntecul mare, de petrecut, cîntec „la priveghi"*) „poate cele mai arhaice din lit. noastră pop." (Brăiloiu), c. se bazează pe elemente de expresie (poetice și muzicale) reduse dar de o „neasemuită frumusețe" (Brăiloiu); are astăzi o arie de circulație redusă la V țării și face parte din cel mai vechi strat cultural. Textele epice, cu o mare frumusețe

(plecarea tinerilor pentru a tăia bradul: în „revărsat de zori / Pe la cîntători"; întoarcerea în sat „cu roaua pe față / Cu ceața pe brață" — ; metafora „dalbul de pribeag" etc.), descrierea naturii, a momentelor ceremoniale, dialogul (care potențează tensiunea dramatică),

CÎNTECUL BRADULUI



Cîntecul bradului

monologul impresionant, de un puternic tragism în simplitatea lui, repetarea versurilor cheie, ce menține sentimentul dramatic („Eu dacă știam / Nu mai răsăream; / Eu de-ași fi știut / N-ași mai fi crescut"). Melodiile, totdeauna strofice, sînt unitare în elementele lor esențiale: în general silabice, adesea melismatice (melismele* avînd un loc fix în discursul muzical), preptentatonice sau pentatonice*, reduse ca formă la 3—4 rînduri înrudite, de ritm liber, parlando rubato (v. sistem **(II, 6)**) caracter sobru, dramatic. Obiceiul de a pune un arbore la capul mortului (la români, bradul este simbolul tinereții) este cunoscut de multe popoare, însă cîntecul se păstrează numai la români, avînd intonații străvechi de o intensitate expresivă și o mărefie deosebite. Sin.: *buhaș; steag; suliță.*

Bibliogr.: Burada, T. T., *Datinele poporului român la înmormîntări*, în: *Convorbiri literare*, XVI, 1881—1883; Brăiloiu, C., *„Ale mortului" din Gorj*, Buc., 1936; Mușlea, I., Bîrlea, Ov., *Tipologia folcl. din răspunsurile la chest. lui B. P. Hasdeu*, Buc., 1970; Marian, S. Fl., *Înmormîntarea la români*, Buc., 1892; Bot, N., *Buhașul — obicei și cîntec ceremonial de înmormîntare din Ținutul Năsăudului, Folclor muzical*, Univ. Timișoara, Fac. Filol., Buc., 1968. Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor*, Buc., [2]1964; Cocișiu, Il., *Cîntece pop. românești*, Buc., 1960; Bartók, B., *Rumanian Folk Music*, editat de B. Suchoff, Hague, vol. II, III, 1967; Pop, M., *Mitul marii treceri*: Univ. Timiș., Fac. Filol. II, Timișoara, 1968. (E. C.)

cînt galican v. **gregoriană, muzică; liturghie; misă.**

cînt mozarab v. **gregoriană, muzică; liturghie; misă.**

cînt roman v. **cantilenă (II); gregoriană, muzică; liturghie; misă.**

cîrligul v. **rustemul.**

clairon (cuv. fr.) v. **corno signale.**

clapă 1. Tastă*. **2.** Parte a sistemului de închidere a orificiilor la majoritatea instr. de suflat din lemn. La sistemul Böhm (v. flaut), c., ce sînt redresate în poziția inițială — închis sau deschis — prin resorturi, acoperă sau descoperă indirect un orificiu (germ. *Ringklappe*) sau direct (c. fiind, în acest caz, un inel acționat de degetul instrumentistului odată cu închiderea orificiului — germ. *Fingerdeckel, Spitzdeckel*). C. sînt cuplate în unele cazuri între ele prin pîrghii. Instr. de suflat mai vechi (cornet*), între care și unele de alamă (Serpent*; *corn cu* c.*, *trompetă cu* c.*) au fost prevăzute cu c. **3.** Parte a sistemului de ventile*. (D. P.)

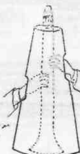
clarinet (it. *clarinetto*; engl. *clarinet*; fr. *clarinette*; germ. *Klarinette*; abrev.: *cl.*), instrument de suflat din lemn cu ancie* simplă. Se mai construiește din ebonită, din metal sau din material plastic. El se compune din următoarele părți: *muștiucul**, pe care se fixează ancia cu un inel special sau cu o ață specială; *butoiul*, care face legătura dintre muștiuc și corpul instr.; *corpul superior*, în care se găsesc patru orificii și mai multe clape care sînt acționate de degetele mîinii stîngi



a instrumentistului; *corpul inferior*, in care se găsesc trei orificii și mai multe clape care sînt acționate de degetele miinii drepte a instrumentistului; *pavilionul**, prin care se emit sunetele. ■ Cu 3000 de ani în urmă, la egipteni, exista un instr. asemănător c.; corp cilindric fără pavilion și cu ancie simplă. De asemenea, un astfel de instr. găsim la arabi (*zummara* — v. și *zurnă*), la indieni (*magudi*) și la anamiți (*cai-ken-doi*). În Europa, în perioada Renașterii*, se intilnea un instr. pop. fr., denumit *chalumeau**. *Corno di bassetto** este și el inrudit cu c. Johann C. Denner (Nürnberg, 1665—1707), adăugind citeva clape, a transformat instr. pop. intr-un instr. artistic. Apoi, Iwan Müller (1786—1854) perfecționează instr., construind un c. cu 13 clape. Frederic Beer (1794—1838) înființează o școală de c. Hyacinthe Klosé (1808—1880), discipolul lui F. Beer, în colaborare cu M. A. Buffet au adoptat c. sistem „Böhm" (v. flaut). Gossec introduce c. in orch. Operei din Paris (1753), iar Vivaldi il introduce în orch. din Italia. În 1758 c. este introdus în orch. de către reprezentanții orch. de la Mannheim*, după care apare în fanfarele (6) militare germ. și austr. Orch. Operei din Viena il adoptă în 1787, Orch. *Gewandhaus* din Leipzig in 1792, iar orch. din Dresda în 1794. C. se imparte în mai multe categorii și formează o *familie* numeroasă: *a*. C. *mic* (it. *piccolo*), acordat* în *la bemol*, construit din metal argintat, are o lungime de 25 cm, se utilizează foarte rar în orch. simf.: c. *mic* în *mi bemol*, cu o lungime de 42,9 cm., se folosește în orch. simf. pentru efecte speciale, dar se întrebuințează frecvent în fanfară; c. *mic* în *re* a ieșit complet din uz. *b*. C. *mare*, acordat în *do*, cu o lungime de 51,7 cm., se utilizează în orch. simf. (pentru efecte speciale): c. în *si bemol*, cu o lungime de 59 cm, este cel mai mult utilizat din întreaga familie, atit în orch. simf. cit și în fanfară; c. în *la*, cu o lungime de 62,7 cm., se folosește mai rar (partea lui se execută, de obicei, cu c. în *si bemol*, prin transpoziție*): c. în *sol*, denumit *clarinetto d'amore*, nu se mai întrebuințează cu toate că are un timbru plăcut. *c*. C. *alto* acordat în *fa* are o sonoritate frumoasă, însă este utilizat foarte puțin în orch. simf.; aceeași soartă o are și c. *alto* în *mi bemol*. *d*. C. *bas* (abrev.: *cl. b.*) în *si bemol* are pavilionul și muștiucul din metal, iar forma lui este asemănătoare cu cea a saxofonului*. Este folosit frecvent în orch. simf. datorită timbrului său deosebit. Menționăm că școala germ. notează acest instr. în cheia* *fa*, iar școala fr. îl notează în cheia *sol*; c. *bas* acordat în *la* este pe cale de a ieși total din uz. *e*. C. *contrabas*, cu o lungime de 276 cm., se aseamănă cu fagotul*. Apare foarte rar în orch. simf. din cauza tehnicii sale greoaie (Schönberg l-a folosit în *Gurrelieder*). ■ La c., surdina* constă dintr-un trunchi de con confecționat

Clarinet mare: Do, Si b, La, Sol
Clarinet alto: Fa, Mi b
Cor de basset: Fa
Clarinet bas

Familia clarinetului (ambitus)



Surdina clarinetului

din carton presat sau material plastic, de cca. 2—3 mm, în care — spre deosebire de tipul obişnuit de surdină — se introduce instr. Două orificii laterale permit mîinilor să intre în interiorul conului pentru a susţine şi manevra instr. Cînd se cîntă la c. introdus complet în corpul surdinei, toate sunetele îşi schimbă sonoritatea pe întregul ambitus* (sunetele din registrul (I) acut şi supraacut devin mai puţin penetrante, mai puţin stridente); chiar şi timbrul devine mai voalat, mai catifelat, mai discret, dînd impresia de depărtare. (A. P.)

clarino (cuv. it. sin. cu *tromba*, „trompetă") **1.** Nume dat în sec. 17—18, în Germania, unei voci **(2)** înalte deţinute de trompeta* solo. **2.** Nume dat registrului **(I)** mediu al clarinetului* (si^3—do^5) produs prin saltul la duodecima* superioară a fiecărui sunet (Echiv. fr. *chalumeau*). **3.** La orgă*, registrul **(II)** „trompeta de 4'". (D. P.)

clarsach (cuv. engl.) v. harpă.

clasicism, termen care desemnează în egală măsură o noţiune estetică şi o epocă istorică în dezvoltarea muzicii (artelor, literaturii etc.). **1.** Ca noţiune estetică, c. se referă la acea muzică ce vizează perfecţiunea prin sobrietatea, echilibrul, soliditatea şi simplitatea limbajului său. Orice lucrare muzicală (urmînd regulile de bază ale melodiei*, permanenţa unor elemente ritmice sau a unor motive* melodice, regularitatea structurilor în alcătuirea simetrică a arhitecturii părţilor, logica traiectoriei tonale) se încadrează în categoria desemnată de noţiunea estetică a c. În acest sens există un c. al fiecărei epoci creatoare, începînd cu sec. 13 şi pînă în prezent, aşa cum există şi un manierism*, un baroc*, un romantism* al fiecărei epoci. **2.** Ca noţiune ce delimitează o epocă istorică, c. se referă la perioada 1750—1830 din istoria muzicii. Pregătit, prefigurat încă din epoca anterioară (un „preclasicism" în cadrul barocului) prin căutarea conciziei formei, nuanţării gîndirii, calităţii tematice, dozajul materialului instr. sub semnul raţiunii (în lucrări de Lully, Couperin, Rameau, Corelli, Scarlatti, Schütz, J. S. Bach, Haendel, ş.a.), c. se individualizează prin înlocuirea polifoniei* cu monodia* acompaniată. Melodia îşi va asigura astfel rolul principal în creaţia c., determinînd diversificarea genurilor* şi formelor* muzicale şi cristalizarea lor. Ca tehnică a compoziţiei **(2)** se stabilesc acum genurile clasice ale sonatei* (3 părţi — cu *Allegro* de sonată specific), ale simfoniei* (4 părţi), ale cvartetului **(2)** (4 părţi) etc. În forma de sonată se fixează ca principii: bitematismul, triada expoziţie*—dezvoltare*—repriză*, această formă devenind formă de bază, inclusă în toate genurile camerale* şi simfonice*. Întreaga creaţie muzicală se desfăşoară în conformitate cu legea contrastului care acţionează pe linia tuturor elementelor (melodic, ritmic, tonal, armonic, instr. etc.). Începînd cu sonatele pentru orch. *(sinfonia)* create de Ph. E. Bach (1714—1788), sonatele pentru pian de M. Clementi (1752—1832) şi reforma operei* efectuată de Ch. W. Gluck (1714—1787) prin „manifestul" operei *Alceste*, evoluţia c. cunoaşte momentele de vîrf ale creaţiei marilor personalităţi din Şcoala vieneză*: J. Haydn, W. A. Mozart şi L. v. Beethoven. Haydn este considerat ca părinte al simfoniei, compunînd în acest gen 104 lucrări; a fixat planul formei sale definitive scriind de asemenea lucrări definitorii în domeniul muzicii de cameră (cvartete, trio **(2)**, sonate). Mozart, prin echilibrul, grandoarea, inventivitatea şi strălucirea tuturor lucrărilor sale, reprezintă — de fapt — apogeul c. A compus 41 de simfonii, peste 20 de concerte **(2)** instr., nenumărate cvintete **(2)**, cvartete, trio, sonate, toate adevărate modele ale gîndirii estetice clasice. Beethoven, încheind triada acestor genii ale c., face totodată trecerea spre o nouă epocă, romantismul, prin clocotul sentimentelor exprimate, amploarea acordată formelor în cadrul genurilor c., simfonismul îndrăzneţ, desfăşurările tonale deosebite, pe care le întîlnim atît în muzica simf., cît şi în cea camerală (cvartete, sonate). Putem nota încă numele unor compozitori care, chiar dacă nu s-au ridicat la valoarea celor trei titani ai Şcolii vieneze, au făcut parte din epocă: J. N. Hummel, Ch. Czerny, I. Moschelès, M. Clementi, B. Romberg, N. Piccini, L. Boccherini, G. Paisiello, D. Cimarosa, A. Salieri, G. L. P. Spontini, N. A. Zingarelli, G. A. Rossini, Monsigny, Fr. J. Gossesc, A. E. M. Grétry, N. Dalayrac, Rouget de l'Isle, J.-Fr. Lesueur, E. N. Méhul.

Bibliogr.: Lavignac, A., *La musique et les musiciens*, Paris 1928; Berger, W. G., *Muzica simfonică barocă-clasică*, vol. 1, Buc., 1967; Brumaru, Ada, *Vîrstele Euterpei. Clasicismul*, Buc., 1972; Champegneulle, B., *Histoire de la musique*, Paris, 1974. (M. M.)

clausula (cuv. lat.: < *claudere*, „a închide") **1.** Formulă muzicală concluzivă. Spre deosebire de *cadenţă* **(1)**, c. se referă la mersul orizontal, melodic; este întîlnită mai ales în psalmodie*, dar şi în unele genuri modale plurivocale (v. multivocalitate) ale ev. med. şi Renaşterii*. S-au diferenţiat două tipuri de c.: *perfecta (finalis, primaria, principalis)*, care încheie pe finalis* *(finalis clausum)* şi *imperfecta (ficta, subsidiaria, peregrina)* care încheie pe o altă treaptă* decît finalis *(finalis apertum)*. De regulă, o c. este definită prin sunetele: *antepaenultima*, *paenultima** şi *ultima* (v. *vox* **(3)**). Prefigurînd cadenţa armonică, sensul coborîtor dar, mai ales, suitor al semitonului* (viitoarea sensibilă*) este hotărîtor. Astfel în c. *cantizans* semitonul urcă (ex. 1 b). Din punct de vedere melodic, c. monodică*, numită şi c. *Landino* (ex. 2) introduce între *paenultima* şi *ultima* o terţă* inferioară. C. *Landino* se păstrează şi în c. polif. la trei voci

(2), în care se remarcă saltul de octavă* (ex. 3 a) și, respectiv, de cvartă* al vocii mediane (ex. 3 b). O c. care s-a impus este cea cu dublă sensibilă, numită și c. *Machault* (ex. 4). 2. În *Ars antiqua**, numele unei piese care dezvoltă în *organum** o formulă finală de gradual* sau de alleluia*, dînd astfel un final multivocal unei piese începute în *cantus planus**. Uneori aceste c. au dat naștere unor *conductus**-uri; se consideră că ar fi și la originea motetului*, deși nu au cuvinte. (G. F.)











Clausulae

clavecin (< fr. *clavecin*; it. *arpicordo, clavicembalo*; germ. *Kielflügel, Klavizymbal*; engl. *harpsichord*), instrument cordofon cu claviatură* deosebit de răspîndit în sec. 16–18, avînd ca strămoș îndepărtat probabil clavicordul* fără bare. Cutia de rezonanță*, de forma unei aripi, era așezată pe picioare. Coardele duble metalice, cu extinderea între Do *(Fa)* – do^3 erau ciupite cu ajutorul penelor acționate printr-un mecanism legat de una, două sau chiar trei manuale* cromatice*, 5–8 pedale (1) ca 4', 8', 16', surdină* etc. Prin cuplarea manualelor și a pedalelor extinderea c. mari ajungea între $Fa_1 - fa^3$. Tipurile cele mai pop. erau *spineta* (it. *spinetta*; fr. *épinette*; germ. *Spinett*) de formă trapezoidală, *virginalul* (engl. *virginal*) de formă dreptunghiulară și *clavicitérium**, cu coardele așezate vertical. Un instr. de dimensiuni mari, denumit *gravicembalo* (it.) avea un dispozitiv de 6'. În muzica instr. și orchestrală a barocului*, c. a jucat un rol deosebit de important ca instr. solistic și de acomp. În zilele noastre este din nou utilizat în formațiile de muzică veche, dar și-a găsit locul și în unele partituri contemporane.

Bibliogr.: Hipkins, A. J., *Old Keyboard Instr.*, 1887; Krebs, C., *Die besaiteten Klavierinstrumenten*, 1892; Cesi, B., *Storia del pianoforte*, 1903; Nef, K., *Clavicymbal und Clavichord*; 1904; Gröhlinger, Fr. D., *Geschichte des Klavichords*, 1910; Boalch, D. H., *Makers of the Harpsichord and Clavichord*, 1956; Casella-Mortari, *Tehnica orchestrei contemporane*, 1965; Demian, W., *Teoria instrumentelor*, 1968; Sachs, C., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 1971. (W. D.)

claves (cuv. it.; echiv. it. *legni per rumba*; fr., engl. *claves*; germ. *Schlagstäbe*). Originare din America latină, c. sînt utilizate ca instrument ritmic în unele dansuri populare (rumbă* etc.). În sec. 20, c. au fost introduse în orch. simf. de către compozitorii sud și nord-amer., apoi de către compozitorii europ. C. sînt constituite din două bare cilindrice din lemn de palisandru, cu o lungime de 15 cm. fiecare. Cele două bare se lovesc una de alta, producînd un sunet acut și sec. (A. P.)

claviatură (< cuv. germ. *Klaviatur*), ansamblul clapelor (tastelor*) la unele instrumente cu sunete fixe (pian*, clavecin*, orgă*, celestă*, acordeon* etc.) (D. P.)

clavicembalo v. clavecin.

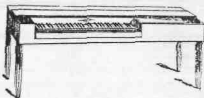
clavichord (cuv. engl.) v. clavicord.

claviclindru, instrument muzical, inventat de Ernst Chladni (1756–1827), constînd dintr-o claviatură* ce acționează asupra unor arcuri de fier care emit sunete la atingerea cu un cilindru de sticlă rotativ, învîrtit cu ajutorul unei pedale.

clavicitérium (**claviцytherium**) (germ. *Klavicytherium*), instrument muzical asemănător

clavecinului*, avînd cutia de rezonanță* așezată vertical, ca la pianină. Răspîndit în sec. 16 și 17. O xilogravură a unui asemenea instr. a apărut în *Musica getutscht*, de S. Virdung (Basel, 1511), iar un **c.** se află în Muzeul Donaldson din Londra. Este strămoșul pianului numit *Giraffenklavier**.

clavicord (< lat., it. *clavicordo ; germ. Klavichord ;* engl. *clavichord),* instrument cordofon apărut în sec. 14, la care pentru prima oară se



Clavicord

reunesc coardele (așezate orizontal) cu o claviatură*. Ambitusul (1) **c.** cuprindea 3 1/2 octave* diatonice*, mai tîrziu cromatice*. Tipul mai popular, **c.** *cu bare* (germ. *gebundenes Klavichord ;* fr. **c.** *liés ;* engl. *fretted clavichord)* avea 26 coarde, fiecare putînd fi lovită de mai multe clape. Rolul clapelor era dublu : acela de a lovi coarda și acela de a determina concomitent porțiunea de coardă care să vibreze pentru a obține sunetul dorit. La **c.** *fără bare* (germ. *bundfreies Klavichord ;* engl. *unfretted clavichord),* fiecare dintre coarde era acționată de o singură clapă. Acest tip a fost probabil predecesorul clavecinului*. (W. D.)

clavicordo v. **clavicord.**

clavicytherium v. **claviciterium.**

clavietă, muzicuță* cu claviatură*, cromatică*. Are formă dreptunghiulară (corpul instr. pe care sînt montate clapele), iar printr-un tub — care se găsește pe una din laturi — se introduce coloana de aer. Sunetul, spre deosebire de muzicuță, se produce numai prin expirație. Se fabrică de diferite dimensiuni : cu 19 clape (sopran), cu 26 de clape (alto) etc. Instr. se ține cu degetele mari ale fiecărei mîini iar cu celelalte degete se acționează clapele. În fabricația firmei germ. „Hohner", **c.** poartă denumirea de *Melodica.* (A. P.)

claviolină, instrument electronic, melodic, ce poate emite sunete cu timbruri specifice mai *multor instrumente* muzicale. Este prevăzut cu o mică claviatură* și cu unele dispozitive pentru reglarea intensității și pentru efecte de vibrato*. Fixat la un instr. cu claviatură (pian*, armoniu*), ambele instr. pot fi mînuite în același timp, cîntîndu-se deodată melodia la **c.** și acomp. la pian sau armoniu.

claviorganum, instrument cu claviatură*, ce reprezintă o asociere între clavecin* și orgă*. Un astfel de instr., datat 1579, aflat la Albert Museum din Londra, este compus dintr-o orgă pe care este așezat clavecinul : din cele 3 manuale de care dispune, două acționează clavecinul iar unul orga. Echiv. germ. *Orgelklavier.*

clivis v. **melismă (2).**

cloches (cuv. fr.) v. **clopote.**

cloche à vache (cuv. fr.) v. **talangă.**

clopote (~ **tubulare**) (it. *campane (tubolari) ;* engl. *(tubular) chimes, (tubular) bells ;* fr. *cloches (à tubes) ;* germ. *Röhrenglocken).* Ca instrument muzical, **c.** au fost utilizate prima oară în muzica de operă*, în sec. 19, la Opera mare din Paris, apoi la Opera din Dresda. Au fost introduse apoi și în muzica simf. de către compozitorii romantici. Pentru orch. simf. forma **c.** s-a modificat, construindu-se tuburi de oțel, fixate, în ordine cromatică*, pe o ramă de metal. Sunetele se obțin prin lovirea părții superioare a tuburilor cu un ciocan. Se folosesc trei feluri de ciocane : din lemn, pentru sunete dure ; învelite cu piele, pentru sunete mai puțin dure : din cauciuc, pentru sunete catifelate. (A. P.)

clopoțel (it. *sonagli, sonagliera, bubbolo ;* engl. *sleigh-bells ;* fr. *grelots ;* germ. *Schellen),* instrument format dintr-o serie de clopoței sferici (cu limbă sau bilă de metal în interior), fixați, pe două sau trei rînduri, de o curea de piele, care se termină cu un mîner din lemn. Sunetul se obține prin scuturarea instr. De origine foarte veche și răspîndit în întreaga lume (instr. antic se numea *sistrum),* **c.** au fost introduși în orch. simf. (Mahler, *Simfonia a IV-a ;* Respighi, *Serbări romane ;* Enescu, *Suita pentru orch. nr.* 3). (A. P. și W. D.)

cluster (cuv. engl. /'klʌstə/ „ciorchine", formă eliptică de la *tone-* **c.**), complex de sunete concomitente ce reunește secunde* mari și mici sau chiar microintervale* într-o dispunere strînsă, adesea sub forma scării. Primul care a utilizat **c.** sistematic în compoziție și a încercat fundamentarea lui teoretică a fost H. Cowel (între 1919 și 1930). Pentru Cowel, **c.** este, în mod cu totul arbitrar, un produs al armonicelor* superioare dar, în mod sigur, un derivat din glissando*-ul obținut pe clapele (1) albe și negre ale pianului (sens în care vedea și Boulez, în 1963, înrudirea dintre **c.** vertical și *glissando*-ul oblic). **C.** apare în acest sens în următoarele trei variante, care fiecare presupune, după Cowel, un ton de bază (ex. 1). Mai mult decît acest ton de bază, caracteristică definitorie a **c.** este întinderea sa (asupra căreia a insistat Kagel, 1959). Există în consecință **c.** *staționare,* cu întindere constantă, și **c.** *mobile,* cu întindere variabilă. Ridicat la principiu de compoziție în creația lui Ligeti, **c.** cunoaște o sumă de procedee de diversificare, privind mai ales densitatea umplerii ambitusului (1) prin diverse trepte* diatonice* sau cromatice*, prin mișcări

Notare: Efect:

ex. 1

(G. Enescu, Sonata nr. 3 pentru pian și vioară)

Cluster

interioare. Cercetătorii români (Rațiu, Pașcanu) consideră că „verticalizarea structurilor modale, aglomerarea elementelor melodice pot da naștere unor c. fie diatonice, fie parțial- sau total-cromatice (ex. 2). (G. F.)

coantră, denumire populară (locală, întîlnită mai ales în Banat) a celei de a doua viori sau a violei dintr-un taraf*, ce are rol de acompaniament*, față de vioara primă, conducătoarea melodiei. (L. B.)

coardă, (it. *corda**; fr. *corde;* germ. *Saite;* engl. *string;* rus. *struna),* fir dintr-o materie flexibilă care, dacă este întins între două puncte fixe, poate fi pus în vibrație (prin ciupire, prin frecare sau lovire). Element fundamental al unei mari familii de instr., coarda a evoluat ca material de fabricație, de la mațele de animale, la mătase, metal și, în epoca noastră, la nylon. Cercetările întreprinse de Pitagora, de Galilei, de Mersenne asupra proprietăților coardelor vibrante au fost esențiale pentru acustică* și pentru evoluția facturii instr. ■ **C.** *liberă,* expresie pentru punerea în vibrație a c., la instrumentele cu c. și arcuș, fără călcarea acesteia cu degetele mîinii stîngi, obținîndu-se sunetul fundamental; echiv. it. *a vide.* V. *dublă* **(1)**. (G. M.)

coarde, expresie eliptică desemnînd grupul intr. cu coarde și arcuș din orch. simf.

coarde de rezonanță v. **coarde simpatice**.

coarde simpatice, coarde suplimentare așezate sub coardele principale acționate de instrumentist și care vibrează prin rezonanță naturală, amplificînd sunetele coardelor principale. La *viola d'amore**, de ex., sonoritatea era asigurată *de 14 coarde, șapte puse în vibrație prin frecare* cu arcușul* și șapte vibrînd „prin simpatie". Sin.: **C.** *de rezonanță; aliquote* **(2)**. (G. M.)

cobză. Rubedeniile sale de altă dată pot fi văzute în picturile murale ale mai multor mănăstiri și biserici, începînd din sec. 16. Foarte răspîndită pînă nu demult, mai ales în Muntenia, Moldova și Bucovina, în zilele noastre este din ce în ce mai rară. Prin excelență instr. lăutăresc de acomp., se compune dintr-o cutie de rezonanță* adîncă, formată din mai multe „doage" din lemn de nuc și paltin, numită „burduf" sau „bîrdan", o „față" dintr-o scîndură de molift și un „gît" scurt și larg din lemn tare, cu „cuierul" răsfrînt înspre spate. Strunele sînt legate de un cordar* din lemn de brad fixat pe partea inferioară a „feței" și întinse cu ajutorul unor „cuie" de lemn tare. O c. are între 8 și 12 coarde, orînduite în patru coruri

de cîte două sau trei. În orice grup de coarde poate fi una mai groasă. Cele groase, numite de obicei „burdoaie", sînt acordate cu o octavă mai jos față de cele subțiri. Strunele sînt călcate cu toate degetele mîinii stîngi și ciupite cu o pană de gîscă. (T. Al.)

cocoşdaiul v. **cîntecul bradului; priveghi.**

codă (< it. *coda* „coadă", „margine"), secțiune adăugată la sfîrșitul unei compoziții muzicale cu repriză*, îndeosebi la sfîrșitul formei sonată*, în care, prelucrîndu-se fragmente din materialul lucrării, se subliniază caracterul conclusiv al acesteia. (I. R.)

codetta (cuv. it., „codiță") **1.** Parte intermediară plasată între subiectul* și răspunsul* unei fugi*. **2.** Codă* de mai mici dimensiuni. (I. R.)

codrănescul, codrănește (condrănescul, condrănește), joc* popular romînesc care reprezintă nucleul de bază al suitei ciclice de dans a zonei Munților Codru și Țării Chioarului, din N—V Transilvaniei. Caz oarecum singular, jocul în speță poate fi întîlnit sub mai multe forme de expunere coregrafică — joc de perechi, joc fecioresc sau ambele forme combinate, executate pe aceeași melodie. Se practică în formație de perechi liber repartizate în spațiul de joc sau în semicerc. Are ritm binar, dactilic* dar însumînd și o serie de formule sincopate* de tip dohmiac* — și mai multe variante* melodice. Structura coregrafică este deosebit de complexă, cuprinzînd o gamă largă de mișcări — multe sărituri, flexiuni adînci, largi balansuri, bătăi, pinteni, pocnituri din degete, bătăi cu palma pe segmentele picioarelor și chiar mișcări acrobatice — executate într-un tempo (2) viol. Jocul este răspîndit și sub alte denumiri ca *romănescul, feciorescul, de-a-nvîrtita.* (C. C.)

codru v. **învîrtita.**

col, colla (cuv. it. con + art. hot., „cu"), prepoziție cu ajutorul căreia se formează numeroase indicații: *col legno**, *colla voce**, *colla destra* („cu dreapta") etc.

colaccio (cuv. it.) v. **tuburi de schimb.**

colachon (cuv. fr.) v. **colascione.**

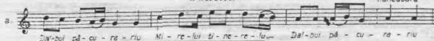
colascione (cuv. it. /colafone/; fr. *colachon*), instrument cordofon medieval din Italia de sud, asemănător lautei*, cu 2—3 coarde duble, acordate în cvarte*. (W. D.)

colecție (< lat. *collectio*; fr. *collection*), adunarea la un loc a unui număr variabil de piese din aceeași categorie sau eterogene și clasificarea lor metodică. Uneori c. cuprind piese de diferite origini: cîntece pop., compoziții originale, cîntece în stil pop. etc. Ex. Codex Caioni (sec. 17); c. Vulpian. Unele au consemnat numai poezia pop.: c. Alecsandri, Eminescu, Marienescu, G. Dem Teodorescu etc. Pînă în sec. 20, c. de muzică pop. conțineau cîntecele mai multor popoare: c. D. Speer (sec. 17), c. Victoris (sec. 17), c. Sulzer și Szirmay (sec. 19). Preocupările pentru culegerea* literaturii și muzicii pop. europ. se manifestă intens îndeosebi începînd din sec. 17: Thiers, Perault; în sec. 18: Horvat, Tetiscev, Bellmann, Percy Thomas și W. Schott, Herder, Albert Fortes, Karadžić; în sec. 19: Willemarqué, frații Grimm etc. Colecțiile de folc., chiar „corectate" de către autorii lor, au o mare valoare artistică și documentară. În ultimul sec. publicarea c. se efectuează după o metodă riguroasă, materialul fiind clasificat după criterii morfologice.

Bibliogr.: Negrea, M., *Un compozitor român ardelean din sec. al XVII-lea Ion Caioni (1629—1687)*, Craiova, f.a.; Sulzer, Fr., *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, vol. II, Viena, 1781; Rujitschi, Fr., *Musique orientale, 42 chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turques*, în Albina, Iași, 1834; Pann, A., *Spitalul amorului*, broșura 1—6, Buc., [2]1852; Wachmann, A. J., *Mélodies Valaques. I. Roumanie; II. Bouquet de mélodies Valaques originales; III. Echo de la Valachie; IV. Les Bordes du Danube*, Viena, 1848—1852; Henri, E. (Ehrlich), *Airs nationaux roumains (transcrits pour piano)*, Viena, 1850; Mikuli, Ch., *Douze Airs nationaux roumains. Ballades, chants de bergers, airs de danse etc., récueillis et transcrits pour le piano, I—IV*, Cernăuți (Kiev, Varșovia), 1850; Teodorescu, G., Dem., *Poezii populare române*, Buc. 1885; Canianu, M., *Poezii populare*, Iași, 1888; Pîrvescu, P., *Hora din Cartal*, Buc., 1908; Păsculescu, N., *Literatura populară românească* (cu 30 melodii notate de Gh. Matei), Buc., 1910; Vasiliu, Al., *Cîntece, urături și bocete de-ale poporului* (cu 43 mel. notate de Sofia Teodorescu), Buc., 1909; Fira, Gh., *Cîntece și hore*, Buc., 1916; Drăgoi, S. V., *303 colinde cu texte și melodie*, Craiova, 1925; Brăiloiu, C., *30 de cîntece populare...*, Buc., 1927; același, *Cîntece bătrînești din Oltenia, Moldova, Muntenia și Bucovina*, Buc., 1930; Cucu, Gh., *200 colinde*, Buc., 1936; Caranica, I., *Cîntece macedonene*, Buc., 1937; Breazul, G., *Colinde*, Buc., 1938; Bartók, B., *Cîntece populare românești din comitatul Bihor*, Buc., 1913; același, *Volksmusik der Rumänen von Maramuresch*, München, 1923; același, *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Viena, 1935; Pamfile, T., *Jocuri de copii*, Buc., 1909; Ciobanu, Gh., Nicolescu, V., *200 cîntece și doine*, Buc., 1954; * * *, *Din folclorul nostru*, Buc., 1953; * * *, *100 melodii din Ardeal*, Buc., 1955; Zamfir, C., Victoria Dosios, Elisabeta Moldoveanu-Nestor, *132 cîntece și jocuri din Năsăud*, Buc., 1958; Ursu, N., *Cîntece și jocuri din Valea Almăjului*, Buc., 1958; Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor* (Hunedoara), Buc., 1959; [2]1964; * * *, *Cîntece populare noi*, Buc., 1959; Nicolescu, V., Prichici, C., *Cîntece și jocuri din Moldova*, Buc., 1962; Carp, Paula, Amzulescu, Al., *Cîntece și jocuri din Muscel*, Buc., 1964; Kiriac, D. G., *Cîntece populare românești*, Buc., 1960; Cocișiu, Il., *Cîntece populare românești*, Buc., 1960; Cernea, Eugenia, Rădulescu, N., Pintean, T., *Spre lumină, c. de cîntece revoluționare*, Buc., 1964; Bredicean, T., *170 melodii populare românești din Maramureș*, Buc., 1957; același, *Melodii populare românești din Banat*, ed. îngrijită și studiu introductiv de C. Zamfir, Buc., 1972; Buse, Al., Bușu, Gh., *De la Jiu în lung și-n lat. Cîntece bătrînești*, Craiova, 1971; Cernea, Eugenia, Brătulescu, Monica, Nicolescu, V., Rădulescu, N., *Cîntece și strigături populare noi*, Buc., 1966; Cernea, Eugenia, *Folclor muzical din Sălaj. Zona Meseșului și a Barcăului*, Zalău, 1972. (E. C.)

colind (colindă) (< lat. *calendae* → *corindă*, înlocuit, sub influența termenului sl. *Koleda**, cu *colindă* — Rosetti), gen ritual străvechi cu caracter agrar, cu funcție de urare, de felicitare, care se execută în cadrul unui ceremonial complex, variat regional, în timpul sărbătorilor de iarnă (între 24 dec. — 6 ianuarie). C. își are originea în cultura geto-dacilor, peste care s-au suprapus elemente ale culturii romane și creștine. Datina colindatului, sărbătorea „reînvierea nebiruitului soare", începerea unui

COLIND











Colind

nou ciclu agrar, prin petreceri zgomotoase, mese îmbelşugate, daruri reciproce, urări de belşug şi fericire, înscenări de nunţi, cîntece* şi jocuri*, cu sau fără măşti. C. se cîntă în grup, fie de tineri, fie de oameni căsătoriţi, de fete (rar), de copii, fie în grup mixt (femei şi bărbaţi), în ajunul şi ziua de Crăciun, în ajunul şi ziua de Anul Nou şi în alte zile ale ciclului mergînd din casă în casă, după un protocol tradiţional. În ciuda strădaniilor continue a bis. de a le înlătura (fiind socotite „păgîne", „diavoleşti", conform atestărilor: Conciliul de la Trulan 693; Cronicile lui Nestor, 1067; Heltai 1550; A. Mathesius, 1647; ordinul vicecomitelui de Deva 1783 etc.), c. s-au transmis din generaţie în generaţie, pe cale orală, pînă astăzi, în forme variate. Tematic şi ca mod de execuţie, se cunosc: c. *de copii*, c. *propriu-zise de adulţi* şi c. *cu măşti*. Textele poetice, profane în majoritatea lor, au unele elemente religioase, care, prin influenţa cărţilor apocrife, au fost adaptate, după mentalitatea poporului, la preocupările şi munca sa zilnică. C. *de copii* sînt *urări directe* de bunăstare şi sănătate, continuate cu cererea darurilor şi se cîntă pe melodii simple sau se scandează într-o ritmică specială. Ei sînt numiţi *piţărăi**, *pizari* sau *bobîrnaci* şi poartă mici bastoane, încrustate şi împodobite frumos, numite *colinde* sau *colindeţe*. Unele melodii păstrează ecoul unei vechi muzici creştine comună orientului şi occidentului (Brăiloiu). C. *adulţilor* se remarcă prin marea varietate tematică

literară și muzicală, prin valoarea artistică superioară. Textele, epice sau epico-lirice de mari dimensiuni, versificate, relatează, într-o manieră fabuloasă, de legendă, aspecte ale vieții de familie și ale muncii, în formă concentrată, utilizînd procedee de compoziție și de stil comune baladei **(IV)**, basmului și cîntecelor ceremoniale din ciclul familial. În c., accentul cade pe urările finale (esența genului fiind tocmai urarea) ce au rolul de a susține încrederea celui colindat într-o viață mai bună și îmbelșugată. Arhitectura literară a c. este fixă: a) sosirea colindătorilor, rugămintea de a fi primiți în casă sau plasarea fabulației de obicei într-un loc înalt (*Colo sus pe lîngă cer; Colo susu, mai în susu; Sub razele soarelui* etc.); *b)* nararea hiperbolizată a unei acțiuni într-o atmosferă de basm, cu caracter indirect de urare și de laudă a calităților celui căruia se adresează și *c)* formulă finală de urare pentru belșug, sănătate, căsătorie etc. urmată, uneori, de cererea darului. Elementele mitologice sînt integrate în universul familiei, în mediul țărănesc hiperbolizat (Ex. tema metamorfozei vînătorilor în cerbi, în c. de vînător, temă ce stă și la baza lucrării *Cantata profana* de Bartók). Textele c. sînt individualizate, diferă după vîrstă, sex, stare socială, profesiune (c. de copil, de tînăr, de bătrîn, de fată, de băiat, de logodiți, de tineri căsătoriți, cu sau fără copii, de văduv, păstor, vînător, pescar, primar, preot etc.). Bogăția și marea varietate a temelor poetice s-au cristalizat în melodii cu un caracter dinamic, optimist, uneori solemn, care se deosebesc total de melodiile religioase de Crăciun ale Europei centrale și occidentale (v. cîntec **(I, 4)**). Prin tematică, manieră de interpretare și ambianța în care se desfășoară, c. lasă o impresie mai curînd „sălbatic-războinică" decît „smerit religioasă" (Bartók). Tezaur artistic de valoare și originalitate deosebite, c. se impun prin diversitatea și ingeniozitatea structurilor ritmico-melodice, a procedeelor de alcătuire a discursului muzical, cu ajutorul unui număr redus de mijloace de expresie. Trăsăturile specifice stilului vechi de c. sînt: melodie silabică bazată pe 2—6 sunete diferite, cu un contur pregnant, profil descendent, mixt, crenelat sau apropiat de recitativ* (uneori cu salt inițial de terță*, cvartă* sau cvintă*), utilizarea, în măsură aproape egală, a celor două tipare metrice: hexa- și octosilabic (v. vers), organizare motivică a rîndului melodic*, fracționat variat (în: 4+4, 2+6, 6+2, 2+2+2, 4+2, 2+4, rar 3+3), formă fixă, strofică, în care refrenul* (regulat, neregulat sau versificat) are un rol important, stilistic și compozițional, ocupînd locuri variate: la începutul, mijlocul sau la sfîrșitul melodiei; adesea există două refrene, ordinate simetric sau asimetric. Frecvența refrenului, raportul lui melodic și ritmic cu ceilalți membri ai melodiei, conferă c. o configurație specială rf. A; A rf.; A rf. A, A rf. B rf.; A B rf. etc.). Sînt frecvente sistemele sonore arhaice (premodale, prepentatonice și pentatonice) (v. pentatonică) mai puțin heptacordiile diatonice (v. diatonie) cu caracter modal, formate prin îmbinarea a două microstructuri identice sau eterogene (cromatismele sînt rare) (v. cromatism). Spre deosebire de alte genuri, cadențele **(I)** finale se fac pe trepte diferite: 1, 2, 4, 5 sau V. Sînt semnificative cazurile de metabolă*, persistența cadenței prin subton*, lărgirea scării prin coborîrea la cvarta inferioară, bogăția structurilor modale. (Bartók distinge 36 de scări). Elementul expresiv preponderent al genului, ritmul, de o deosebită complexitate, aparține sistemului *giusto silabic*, mai puțin sistemului aksak, parlando-rubato și distributiv (v. sistem **(II, 6)**). Melodiile sînt izoritmice* (au la bază o singură formulă **(II)** elementară, o dipodie* sau un grup metric complex), sau heteroritmice. Execuția, în mișcare vie, cunoaște uneori cu o ușoară accelerare spre final. **C.** sînt acompaniate, în forma clasică, de instr. aerofone tradiționale sau mai nou și de percuție (v. dubă). Sînt executate uneori în 2—3 grupe, grupul următor intră *după* terminarea celui precedent sau mai înainte, de unde rezultă o antifonie* specifică. **C.** *cu măști* sînt însoțite de instr. și folosesc fie melodii de c. fie melodii diferite, de multe ori în aksak, la care se adaugă jocul măștii (v. capră), și versuri scandate, adesea cu conținut satiric. Repertoriul de c. trebuie văzut ca o formă amplă, de suită, în care se succed, în funcție de un program determinat, de legătură cu ceremonialul, piese vocale și instr.: „zicale" (melodie instr. în ritm de dans, acompaniată de dobă și strigăturile feciorilor), c. între case (în cazuri rare), cu acomp. de dobă, c. la fereastră sau la ușă, c. în casă (pentru fiecare membru al familiei), urări de mulțumire pentru daruri, c. de plecare, *dans* (cu tinerii din casă). **C.** *cu măști* cuprind un alt ciclu: c. de joc în stradă, c. în fața porții și jocul măștii în casă. În unele zone, semn al evoluției genului, s-au produs contaminări: c. cu călușar*, c. cu turcă, c. cu turcă și călușar etc. Repertoriul cu caracter agrar inițial și funcție magică, de influențare a forțelor naturii, s-a îmbogățit treptat cu teme realiste din repertoriul ceremonial de nuntă, din cîntecele lirice și epice (Miorița, Soacra rea, Șarpele, Pintea Viteazul, Meșterul Manole etc.). Sin: *corindă; a dobii; cîntec de dobă; cîntec de fereastră.*

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *La musique populaire roumaine*, în *La Revue musicale, no. spéciale. La musique dans les pays latins*, Févr.-Mars, Paris, 1940; Bartók, B., *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Viena, 1935; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967; Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae, 1716*; Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova*, Iași, ^{2}1915; Simionescu, D., *Literatura românească de ceremonial. Condica lui Gheorgachi, 1782*, Buc., 1939; Drăgoi S. V., *303 colinde cu text și melodie*, Craiova, f.a. (Prefața). (E. C.)

colla parte (loc. it. „cu partea"), indicație ce se dă instrumentelor de acompaniament* pentru a se acomoda, a urmări partida* principală (solistică).

colla voce (loc. it., „cu vocea"), indicație pentru instrumentul acompaniator de a-și adapta mișcarea vocii **(2)** solistice*.

collegium musicum (lat., „asociație muzicală"), inițial, mică orchestră* de amatori. Foarte răspîndite în orașele germ. în sec. 17—18, **c. m.** au început cu timpul să dea concerte publice, primind în rîndurile lor muzicieni profesioniști. Telemann a înființat cîteva **c.m.** (Frankfurt/Main, Hamburg); Bach a fost membru al celui de la Leipzig. Astăzi, **c.m.** funcționează pe lîngă univ. și au ca scop principal popularizarea muzicii vechi. (A. M.)

col legno (loc. it. col leño, „cu lemnul"), indicație tehnică, de atac*, pentru instrumentele de coarde și arcuș, prin care se cere lovirea coardelor cu bagheta **(1)** arcușului*, în scopul obținerii unor efecte speciale. Revenirea la cîntatul obișnuit se face prin indicația *al ordinario**.

coll'ottava (loc. it.) v. **all'ottava.**

colofoniu (< orașul Colophon din Asia Mică), substanță rășinoasă cu care se impregnează părul arcușului* pentru a-l face mai aderent la corzile instrumentelor cu coarde și cu arcuș. (A. M.)

color v. **izoritmie (1)**.

coloratură (< lat. *color*, „culoare"), decorarea unei linii melodice vocale cu pasaje de virtuozitate (game*, triluri*, salturi, sunete în staccato* etc.). În sec. 16, procedeul era comun practicii vocale și celei instr. Se încetățenește, invadînd opera* it. (sec. 17—18), mai ales în aria **(1)** de bravură, cu scopul de a evidenția virtuozitatea cîntăreților. La început e era improvizată* de interpret; la Mozart Rossini este în întregime notată; Weber și Verdi o mai folosesc caracterologic; Wagner o elimină. Azi e reluată cu sensuri expresive noi (*Lulu* de Berg, operele lui R. Strauss etc.). Sin. *ruladă*; echiv. it.: *canto fiorito; canto colorato*. V.: *bel-canto; soprană; vocaliză*.

Bibliogr.: Modicus, L., *Die Koloratur in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts*, Zürich, 1939. (E. Z.)

comată v. **comă.**

comă (< germ. *Komma*, fr. *comma* din gr. *komma* „segment"), denumire generală pentru o serie de microintervale* muzicale existente în gamele* netemperate (v. **temperare**), unde provin din diferența unor intervale de mărime foarte apropiată (v. tab.). Termenul **c.** trebui-

Intervalele de comă și mărimea lor față de mărimea semitonului temperat

Denumirea comei	Mărimea exprimată				Structura comei și sistemul muzical din care provine (Δ = intervalul-diferență)
	aritmetic		logaritmic*		
	în rapoarte de frecvență	în numere zecimale	în cenți* ($\log \sqrt[12]{2}$)	în savarți* ($\log_{10}$)	
Comă mică (parva)	$\frac{9}{8} : \left(\frac{135}{128}\right)^2 \quad \frac{2048}{2025}$	1,011	19,5	4,90	Δ dintre un ton mare 9/8 și două semitonuri cromatice mari 135/128 (gama naturală)
Comă sintonică (didimică)	$\frac{9}{8} : \frac{10}{9} \quad \frac{81}{80}$	1,012	21,5	5,40	Δ dintre tonul mare 9/8 și tonul mic 10/9 (gama naturală)
Comă Mercator-Holder (solfegistică)	—	$\sqrt[53]{2} = 1{,}013$	22,6	5,68	A 53-a parte dintr-o octavă sau Δ dintre semitonul cromatic (5 c.) și cel diatonic (4c.)
Comă pitagorică (diatonică)	$\left(\frac{3}{2}\right)^{12} : 2^7 = \frac{531\,441}{524\,288}$	1,014	23,4	5,88	Δ dintre suma a 12 cvinte 3/2 și 7 octave 2/1 sau dintre semitonul cromatic și semitonul diatonic (gama pitagorică)

tabel continuare

Denumirea comei	Mărimea exprimată				Structura comei și sistemul muzical din care provine (Δ = intervalul diferență)
	aritmetic		logaritmic*		
	în rapoarte de frecvență	în numere zecimale	în cenți* 12 $(\log \sqrt[12]{2})$	în savarți* $(\log_{10})$	
Comă mare (comă-diez sau diez mic)	$2:\left(\frac{5}{4}\right)^3 = \frac{128}{125}$	1,024	41,5	10,30	Δ dintre o octavă 2/1 și trei terțe mari naturale 5/4 (gama naturală)
Comă bisintonică	$\left(\frac{81}{80}\right)^2 = \frac{6561}{6400}$	1,025	42,04	10,80	Suma a două come sintonice (gama temperată* cu 17 sunete în octavă a lui Zarlino)
Semiton temperat (pian, orgă)	–	$\sqrt[12]{2}$ = C.1,06	100,00	25,08	A 12-a parte dintr-o octavă (gama egal temperată cu 12 sunete -semitonuri)

să fie însoțit totdeauna de o determinare adjectivală sau nominală, pentru precizarea sistemului intonațional din care face parte. 1) C. *solfegistică* (Mercator-Holder), cea mai des întîlnită, este prin definiție a 53-a parte din octavă*. Urechea normală o distinge bine, fiind de c. 4 ori mai mare decît cel mai mic interval perceptibil ca atare. În sistemul respectiv, diferitele intervale sînt formate din numere întregi de c. (ex. : semitonul* diatonic = 4 c. ; semitonul cromatic = 5 c. ; tonul* = = 9 c. ; terța* mică = 13 c. etc.). Sistemele preconizate de D. Cuclin (gama prin c. și gama enarmonică*) se bazează pe aceste c. și pe principiul funcționalității lor, inclusiv al combinațiilor posibile. 2) C. *pitagorică* sau *diatonică* (< gr. *diatonikos* „trecere de la un ton la altul") rezultă din gama* prin cvinte* : este diferența dintre 12 cvinte suprapuse și 7 octave sau diferența dintre *apotomă** și *limă* (v. și *semiton)*. Prin temperare*, fiecare din cele 12 cvinte este micșorată cu 1/12 din această c., obținîndu-se astfel egalitatea necesară cu suma celor 7 octave. 3) C. *sintonică* (< gr. *syntonum* „care dă un ton plăcut") sau didimică (< *Didymos*, autor alexandrin, sec. 1 î.e.n.) rezultă din gama naturală* sau armonică (Zarlino), unde apare ca diferență dintre mai multe feluri de intervale și în primul rînd dintre tonul mare și cel mic. Diferența dintre c. pitagorică și cea sintonică se numește *schismă* (< gr. *skisma* „separare"). Măsoară 1,92 cenți*, este cel mai mic interval considerat în acustica muzicală și se află mult sub capacitatea urechii de a percepe diferențe intervalice. Alte specii de c. sînt definite în tab. Sin. : (rar) *comată*.

Bibliogr. : von Oettingen, A. J., *Harmoniesystem in dualer Entwicklung*, Dorpat, 1866 ; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, [3]1921 ([1]1891) ; Ivela, A., *Dicționar-muzical ilustrat*, Buc., 1927 ; Zampieri, G., *Il pianoforte e la letteratura pianistica*, Milano, 1910 ; Cuclin, D., *Monografii. Contribuție la o eventuală reformă a fundamentelor muzicii* (fasc. 3. *Gama prin come* și 5. *Gama enarmonică)*, Buc., 1934 ; Giuleanu V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, *Buc.*, vol. I., 1962 ; *Enciclopedia musicale Garzanti*, Milano, 1974. (D. U.)

combinatoriu (de combinație), sunet v. sunet (8).

comedie-balet v. balet ; operă (1).

comedie-madrigal, tip de lucrare muzicală ce transpune toate scenele unei piese de teatru al cărei text se inspira din *commedia dell'arte* într-o suită de madrigale*. S-a practicat în ultimele decenii ale sec. 17, precedînd apariția operei.* Printre primele și cele mai celebre c. se numără *L'Amfiparnaso* de Orazio Vecchi. Genul nu a avut o viață lungă deoarece, fiind marcat de contradicția dintre caracterul de ansamblu al muzicii și aparițiile solistice cerute de libret*. (O. B.)

come prima (loc. it., „ca mai înainte"), indicație utilizată la repetarea identică a unei secțiuni muzicale, fără repetarea tuturor indicațiilor notate prima oară.

comes (cuv. lat. „însoțitor") v. **răspuns.**

come sopra (loc. it., „ca mai sus"), indicație cu rol de abreviere* (întîlnită în manuscrise) atunci cînd o secțiune sau un pasaj se repetă identic. V. *comme prima*.

come sta (loc. it. „cum stă", „așa cum este"), indicație ce atrage atenția asupra respectării cu fidelitate a textului muzical scris, pentru evitarea libertăților improvizatorice* (apărută

în legătură cu stilul de interpretare liber al virtuozilor din sec. 17; v. *coloratură*).

commodo (cuv. it. „comod", „confortabil"), indicație de tempo (2) ce desemnează o atenuare a unei mișcări rapide. Ex.: *allegro c.*, o mișcare vioaie dar convenabilă.

complementaritate v. **mod (III)**; **serie.**

compositio (cuv. lat. „compoziție") v. **aleatorism; compoziție (2)**

compoziție 1. Operă de artă muzicală datorată unui muzician profesionist (compozitor), fixată, în majoritatea cazurilor și, cu precădere, în sfera culturii muzicale de tip european, prin scriere (v. notație). C. este rezultatul unui proces complex de coroborare a unor elemente psihice (intuiție, „inspirație") și de sensibilitate muzicală (talent) cu date artizanal-tehnice oferite de arta și știința muzicii (invenția melodică*, ritmica, armonia (III, 1), contrapunctul*, conducerea vocilor (2), dinamica*, forma (I, 2), instrumentația*, orchestrația*). Arta c. este implicită în formele de artă muzicală de tip funcțional (magică, de cult, folclorică) și se confundă, istoric vorbind, cu faza monodiei*. Astfel, melodia oricărei culturi orale comportă interacțiunea (inconștientă) dintre formulele (I—II) melodico-ritmice, oarecum fixe, transmise de tradiție, și improvizație* (factorul fantezie, deci) și are ca rezultat final apariția variantelor (I, 1). Explicită devine c. mai ales în fazele posibilei sale raportări la scriere: în muzica greacă*, în cea bizantină* și cea gregoriană* (fără a exclude prin aceasta caracterul savant, în care c. ar avea același rol explicit, al muzicii tradiționale, preponderent orale, proprie unor culturi orientale). Muzica trubadurilor*, trouverilor* și Minnesänger*-ilor, în care compozitorul-interpret este, în sens sincretic*, atît creatorul versurilor cît și al melodiei, este deja o artă în care fantezia își face un oarecare loc — este adevărat infim, dacă ținem seama de reglementarea foarte strictă de sorginte orientală, a structurii (mai ales a celei ritmice prin acei faimoși modi ritmici — v. mod (III)). Operația de *con-ponere* (cuvîntul *componere* apare la Guido d'Arezzo, în *Micrologus*), de așezare împreună, în ansamblu a „componentelor" structurii muzicale, începe odată cu suplimentarea vocilor (2) în polif. bazată pe un *cantus firmus** (pe ceea ce se păstrase din monodie). Rolul acelula ce abia cu mult mai tîrziu se va numi compozitor se reducea la acomodarea după legile contrapunctului (intervale*, consonanța*—disonanță*, mod*, diviziune ritmică), la etajarea vocilor, la „înfrumusețarea" lor prin înflorituri și alte procedee variaționale* și imitative*. Abia mai tîrziu și numai treptat c. devine și o *ars inveniendi*, căci dependența de *c.f.*, de o melodie dată (ex. coralul (2)) sau împrumutată (ex. temele* preluate de către Bach de la alți compozitori) se prelungește pînă la finele barocului*; în același timp, detașarea melodiei din amalgamarea contrapunctică, urcarea ei spre vocea superioară, cu toate consecințele ce decurg din apariția monodiei acomp. și din definirea armoniei ca dimensiune dominantă a muzicii, profilează, începînd din Renaștere*, pe compozitorul inventator de melodii, pe muzicianul puternic marcat, deci, de personalitate artistică și tot mai eliberat de constrîngerile sociale de tot felul (implicit de aceea de interpret, al cărui statut autonom începe să se întrevadă); finele romantismului* cunoaște în consecință nu numai apogeul ideii de artist-compozitor (chiar dacă acești compozitori mai sînt uneori, fără însă strălucirea virtuoză pe care a cunoscut-o prima vîrstă romantică, proprii lor interpreți) dar și pe acela al ideii unei arte componistice scoase de sub imperiul unui cod de reguli și a punerii ei sub semnul inspirației. Între faza renascentistă și cea romantică, c. și-a definit treptat și unele dintre principalele sale trăsături, concentrate în dictonul: *opus perfectum et absolutum*. Între aceste trăsături, două sînt capitale: identitatea, caracterul neconfundabil al operei și proprietatea sa de a deveni element vehiculator al ideii artistice în triada creator-interpret-public. Identitatea operei, exacerbată pînă la gradul totalei originalități, a fost convingerea ce a alimentat mentalitatea avangardei pînă prin anii '60; dimpotrivă capacitatea c. de a vehicula idei a ponderat, în funcție de cerințele socio-culturale, tocmai această tendință spre izolare estetizantă proprie avangardei. Evoluția muzicii din ultimul deceniu pare să indice semnele unei estompări, dacă nu ale unei totale ștergeri a caracterelor c.: pierderea identității autorului (prin participarea colectivă a co-autorilor-interpreți în aleatorism* și chiar a receptorilor în *happening* — v. sincretism), modificarea statutului ei legat de amintita triadă (în muzica electronică*, în cea pe bandă (III) în general, interpretul este eliminat), relativizarea fixării prin notație (parțial în aleatorism, aproape total în muzica electronică). **2.** Studiul organizat (de regulă în cadrul procesului de învățămînt*) avînd drept scop însușirea totalității elementelor profesionale care conduc la realizarea c. (1). Tratatele sec. 16 împărțeau muzica* în trei părți (Listenius *Musica*, 1537): *musica theorica*, muzica speculativă, *musica practica*, arta cîntului și *musica poetica*, arta c. punctului (acesta din urmă subdivizat în *sortisatio*, „muzică întîmplătoare" și *compositio* „muzica fixată după un anumit plan" — J. A. Herbst, *Musica poetica*, 1643). Tratatele de c. punct din ev. med. și pînă la cele ale lui J. Crüger (1630), A. Berardi (1687) și J. Fux (1725), țineau locul tratatelor de c. Începînd însă cu Zarlino și culminînd cu Rameau, tratatele de armonie îndeplinesc același rol, după ce practica basului cifrat* impusese deja gîndirea acordică (în latura ei ordonată prin

regulI cît şi în aceea a improvizaţiei — v. şi organist) ca principal teren de instrucţie componistică. C. punctul a continuat astfel să constituie una dintre celelalte discipline ce concură la realizarea c. Tratatele de c. propriu-zise, proprii sfîrşitului sec. 19 şi începutului sec. 20 (B. Marx, H. Riemann, V. d'Indy) vizează însumarea cunoştinţelor teoretice, estetice şi tehnice ale momentului. Sec. 20 cunoaşte, dimpotrivă, restrîngerea normelor c. la necesităţile unei *ars poetica* individuale (J. M. Hauer, P. Hindemith, O. Messiaen, H. Eimert). Introduceri practice în c. sînt considerate *Das Wohltemperierte Klavier* şi *Die Kunst der Fuge* de Bach, *Ludus tonalis* de *Hindemith*, *Microcosmos* de Bartók, *Mode de valeur et d'intensité* de Messiaen. (G. F.)

con (cuv. it. „cu"). prepoziţie ce ajută la compunerea unor termeni de mişcare (**2**), expresie* etc. (Ex.: *con brio**, *con fuoco**, *con spirito** etc.).

con affetto (loc. it.) v. **affettuoso**.

concentus v. **accentus** (**I**, **2**).

concert (it. *concerto* < vb. *concertare*, „a fi împreună", „a fi de acord"; fr., engl. *concert* germ. *Konzert*) **1.** Formă caracteristică de spectacol artistic, constînd din prezentarea în public a unor lucrări muzicale, instrumentale sau vocale, fără participarea altor manifestări artistice. Pot fi executate atît lucrări special concepute pentru c. (muzică simf., de cameră* etc.) cît şi lucrări de operă* sau de balet*, însă neînsoţite de joc scenic sau dans. Forma actuală a c. a început să apară relativ tîrziu (sec. 17) înlocuind practicile din mediul particular de tip Collegium musicum* şi generalizîndu-se abia în sec. 19 prin înfiinţarea unor asociaţii permanente, societăţi de concerte, filarmonici* şi construirea unor săli special destinate execuţiilor muzicale. C. publice au organizat, între primele, organismele cu caracter artistic dar şi comercial: *Academy of Ancient Music* (1710), *Castle Concerts* (1724), *The King's Concerts* (1776) — toate la Londra, *Tonkünstler-Societät*, Viena (1771), *Gewandhaus-Konzerte*, Leipzig (1781), *Société des enfants d'Appollon* Paris (1784), *Berliner Singakademie* (1791). Numai sfîrşitul sec. 19 a fost acela care a precizat formele unitare de c.: recitalul*, c. de muzică de cameră, c. simf., coral etc., pînă atunci majoritatea manifestărilor fiind marcate de intercalarea în cadrul unui program simf. de ex. a unor arii (**I**) de operă sau prin prezentarea fragmentară a unor lucrări (dintr-o simf. eliminîndu-se, de ex., o parte sau două). (A. R.) ■ Ca manifestare muzicală-interpretativă cu caracter nefuncţional (de tipul reprezentaţiei) c. debutează pe teritoriul României în cea de a doua jumătate a sec. 18, ca urmare a contactelor — existente sau în curs de realizare — cu cultura muzicală occid.; iniţial, ele sînt mai clar configurate şi mai frecvente în Transilvania, unde legăturile amintite erau consolidate, şi sînt doar prefigurate — iar apoi, cîtva timp, sporadice — în Muntenia şi Moldova, unde formele de cultură şi de viaţă muzicală orient. (turcească) rămîn dominante pînă în primele decenii ale sec. 19. Manifestările care le pregătesc pe cele propriu-zis concertistice sau care reprezintă forme incipiente ale c. public modern sînt: *a)* practicarea de muzică apuseană la curţile domneşti, în unele momente ale ceremonialului sau la petreceri (Al. Ipsilanti şi N. Mavrogheni întreţin, după 1780, primele formaţii instr. în acest scop; iniţiativa va fi preluată în 1838 la curtea lui Al. Ghica, unde va funcţiona cîtva timp o orch. condusă de L. Wiest): *b)* extinderea acestei practici (îndreptată cu precădere spre muzica de divertisment) în saloanele boiereşti; *c)* activitatea fanfarelor militare (între care, înainte de 1850, „Muzica Statului" de la Bucureşti şi fanfara din Iaşi, conduse respectiv de L. Wiest şi Fr. Ruzitski); *d)* în Transilvania şi Banat, c. de orgă din bis.; de asemenea, activitatea interpretativă, preponderent camerală, susţinută, în cadru restrîns, de către ansambluri instr. sau vocal-instr. aflate în serviciul unor reprezentanţi ai marii nobilimi („capelele" de la Oradea — unde activează Michael Haydn şi C. Dieter von Dittersdorf —, Sibiu, Timişoara, aceasta din urmă semnalată încă din 1721) sau funcţionînd ca asociaţii de iubitori ai muzicii, cu mijloace băneşti proprii (ansamblurile de tip *Collegium musicum* înfiinţate în 1753 la Sibiu, în casa lui Samuel Brukenthal şi în 1767 la Braşov). În prima jumătate a sec. 19, c. se impun ca realitate artistică dar sînt încă răzleţe şi tind încă să-şi definească profilul social şi artistic: caracterul public al manifestărilor alternează cu cel privat (serate muzicale date în case particulare, saloane etc.), componenţa programelor este adeseori mixtă — muzicală şi teatrală —, cea muzicală la rîndul ei fiind eterogenă (însumare de piese simf., arii de operă, piese instr. etc.), executanţii se recrutează atît dintre amatori cît şi dintre profesionişti. Extinsă în toate provinciile româneşti şi prezentînd uneori forme şi denumiri specifice (ca de ex. la Braşov, Timişoara, Cluj, c. aşa-numite „academii muzicale"), activitatea de c. este susţinută adeseori, în această perioadă (mai ales în Principate) de către artişti străini (sînt memorabile turneele întreprinse de Liszt, ca pianist, în 1846–47 şi 1876, în mai multe oraşe din Transilvania şi Principate) dar evidenţiază şi numele unor interpreţi locali (ca de ex. Carol Filtsch sau, mai tîrziu, Carol Miculi). Viaţa de c. cunoaşte o dezvoltare mai accentuată după 1850, în condiţiile avîntului cultural generat de mişcarea paşoptistă. Noua etapă se caracterizează prin desfăşurarea în forme mai organizate a activităţii concertistice precum şi printr-o lărgire a sferei acesteia, c. publice luînd

întru totul locul acelora în cadru închis (primii pași în această direcție se făcuseră în deceniile 4 și 5, prin organizarea de c. în cadrul unor asociații și societăți muzicale din orașele transilvănene; de asemenea, prin reprezentațiile cu dublu caracter, teatral și muzical, organizate la București de către *Societatea Filarmonică* și la Iași, în cadrul *Conservatorului filarmonic-dramatic*). Înființarea Conserv. din București și Iași favorizează de asemenea dezvoltarea activității de c. Mișcarea corală ce ia un deosebit avînt la sfîrșitul sec. trecut și începutul celui următor (mai ales la Iași, Brașov, Sibiu, Lugoj, București, impunînd numele unor Musicescu, Dima, Vidu, Kiriac, Cucu) dă naștere unei forme de c. specifică vieții muzicale românești din acea perioadă, c. coral, care contribuie substanțial la încetățenirea în mediul autohton a acestui gen de reprezentație muzicală. Sub auspiciile Societății *Filarmonica Română* ia ființă în 1868 la București, cea dintîi orch. simf. permanentă, *Filarmonica*, alcătuită și condusă de Ed. Wachmann (cel care organizase încă din 1866, în Capitală, primul c. simf. public). Prin rolul său important în formarea și educarea publicului ca și în promovarea sau popularizarea artiștilor și a valorilor de creație românești și universale, *Filarmonica* din București s-a impus de-a lungul existenței ei de peste un secol ca un factor de bază al vieții noastre muzicale. De altfel, aceasta ia amploare în decursul primei jumătăți a sec. 20, prin apariția unor noi ansambluri — simf. (printre care Orch. Radiodifuziunii) sau de cameră —, prin înmulțirea manifestărilor și caracterul periodic al acestora (c. săptămînale ale *Filarmonicii* și apoi ale Orch. Radio), prin valoarea programelor și aportul unor interpreți de prestigiu (printre cei români numărîndu-se G. Enescu, D. Lipatti, G. Georgescu, I. Perlea, C. Silvestri, A. Ciolan ș.a.) etc. O dominantă a mișcării muzicale din prima jumătate a acestui sec. o constituie activitatea de interpret și totodată de susținător pe multiple planuri a vieții de c. depusă de George Enescu. Ca violonist, el realizează seriile de c. „Istoria violinei" (1915—1916) și „Istoria sonatei" (1919) și susține, în afara unei vaste activități interpretative, recitaluri*, muzică de cameră, în Capitală, numeroase turnee în orașele de provincie; este inițiatorul și conducătorul Cvartetului „Enescu" (1914); ca dirijor, realizează, între altele, o seamă de c. — *festivaluri*, fiind un promotor al acestei formule în România, așa după cum, ca interpret în general, inițiază și cultivă formula *ciclului de c.* (i se datorează de ex. prezentarea integrală a cvart. și a simf. de Beethoven). Activitatea de c. cunoaște în prezent o înflorire și o diversificare pe care le favorizează atît condițiile culturale generale, cît și factori specifici cum sînt: stimularea pe acest plan a orașelor de provincie, prin înzestrarea lor cu filarmonici și orch. simf. (dintre care unele, ca acelea din Iași sau Cluj-Napoca, continuă temeinice tradiții concertistice locale) și în general sporirea forțelor artistice — colective (orch., formații corale, de cameră etc., la rîndul lor diversificate ca structură și specific al activității) și individuale — din domeniul interpretării muzicale: diversificarea tipurilor de c. în funcție de genul muzical abordat sau de obiectivul urmărit: în afara tradiționalelor c. de muzică de artă — simf., de cameră, corale —, c. de muzică populară, ușoară, pop sau folk; de asemenea, c. *educative*, c. — *dezbatere* (acestea din urmă organizate în cadrul Radioteleviziunii și al Societății „Muzica" din București), c. de promovare a creației tinerilor compozitori (organizate în cadrul stagiunilor de c. ale Orch. RTV) etc. festivaluri muzicale naționale („Toamna muzicală clujeană", „Primăvara la Timișoara", „Săptămîna muzicii românești" de la Iași, festivalul de muzică de cameră de la Brașov) și Festivalul internațional „George Enescu" de la București; în sfîrșit, crearea unor săli corespunzătoare necesităților moderne (ca de ex. sala de c. a Radioteleviziunii, sala mare și cea mică ale Palatului R.S.R., sala de c. a Conservatorului din București sau cea a Liceului de muzică din Timișoara). (Cl. L. F.). **2.** Compoziție muzicală pentru un instr. solist*, cu acomp. de orch. Structura uzuală a ciclului (1, 2) cuprinde trei părți, două mișcări repezi încadrînd una lentă: *Allegro** (în formă de sonată*) — *Andante** (în formă de lied*) — *Allegro** (în formă de rondo* sau sonată); imediat înaintea încheierii părților I și a III-a se plasează cadența (2) care, la început, era improvizată* de către solist iar, de la Beethoven încoace, este compusă și fixată în scris de către însuși autorul c. Originile cele mai îndepărtate ale c. se găsesc nu în muzica instr. ci în cea vocală. În special Școala Venețiană*, prin Gabrielli, Banchieri, Viadana, au cultivat în așa-numitele *concerti sacri* sau *eclesiastici* un gen de compoziție polif. în care se afirmă principiul antifoniei*, stilul responsorial*. J. S. Bach își mai numea încă unele cantate* *Concerti*; sub directa influență a școlii amintite, în muzica Europei de E, la Bortneanski și alții dintre compozitorii ruși (urmați, la noi, de Musicescu), chinonicul* (princeastna) devine o piesă corală în care stilul responsorial este mai mult sau mai puțin reliefat. În baroc*, c. are ca sursă imediată vechiul *concerto grosso**, din care treptat s-a diferențiat tipul c. solistic. Acesta din urmă a oscilat de-a lungul evoluției sale între tendința de evidențiere a virtuozității* tehnice, instr. solist revenindu-i rolul principal (Paganini, Liszt, Chopin) și tendința de integrare a solistului* în ansamblul orch., realizîndu-se echilibrul întregului (Brahms). Mari compozitori

din toate timpurile au urmărit atît reliefarea laturii de virtuozitate cît și a posibilităților expresive ale instr. solist. Instr. care dispun de o mai bogată literatură de c. sînt pianul*, vioara* și violoncelul*. Există și c. scrise pentru doi (dublu c.*) sau mai mulți soliști precum și c. *pentru orch.*, lucrări simf. fără soliști propriu-ziși, dar care prezintă sub anumite aspecte un caracter concertant*. În sec. 20, c. cuprinde în sfera sa și alte instr. soliste decît cele tradiționale: sax., trantonium* (Hindemith), armonica de gură (Milhaud), clavecinul (De Falla), ghitara, Unde Martenot* (Jolivet) etc. Evoluția spre c. pentru orch. este însă evidentă fie sub impulsul neoclasicismului*, cu al său model reprezentat de concerto grosso (Pfitzner, Bartók, Hindemith, Stravinsky) fie sub acela al integrării în discurs și în structura arhitectonică a tehnicii seriale* (Berg, Schönberg, Křenek). V.: *antifonic; concertino* (2); *Konzertstück; simf. concertantă; triplu-c.* (A. R. și G. F.) ■ După prezența sa cu totul sporadică, la sfîrșitul sec. 19, în opera lui C. Dimitrescu (autor al unei serii de c. pentru v. cel și orch. și apoi la Ed. Caudella (1913), c. reapare în componistica românească abia începînd din 1920 — an din care datează „poemele" (concertante) pentru vl. și orch. de Enacovici și C. C. Nottara (ca prime contribuții ale acestora în genul concertant*) precum și o *Rapsodie concertantă pentru vl. și orch.* de Golestan (acesta din urmă cultivînd de altfel cu perseverență c., în formule ce vădesc tentativa creării unui colorit național). Perioada inter- și cea postbelică aduc o îmbogățire a repertoriului național de c.; sînt abordate formele diverse ale c. cu solist unic sau cu grup de soliști, ale c. pentru orch. sau chiar ale celui de cameră. Faptul nu este străin, într-o primă etapă, de „redescoperirea" de către compozitori — în cadrul orientării neoclasice — a artei clasice și preclasice (promotoare a unora sau altora dintre formele menționate) dar reprezintă și o consecință a dezvoltării școlii interpretative autohtone. Un pas important este marcat în deceniul 4, prin seria c. (de diferite tipuri) ale lui Lazăr și prin lucrările concertante ale lui Lipatti (al cărui *Concertino în stil clasic pentru pian și orch. de coarde* reprezintă și o reușită componistică pe linia unui neoclasicism de ușoară tentă românească). Concomitent cu creșterea numerică, c. cunosc, după 1940, o accentuare a diversității lor tipologice. În accepția sa clasică (și totodată de cea mai largă circulație), aceea de c. pentru solist unic și orch., c. se regăsește în creația unor compozitori ca Andricu, Mihalovici, P. Constantinescu (cu un aport substanțial în literatura românească a genului, în care C. său pentru pian și orch. se înscrie ca o lucrare fundamentală, de sinteză a caracteristicilor naționale cu cele de strălucire a facturii și bravură instr., transmise de tradiția beethoveniană și romantică), Drăgoi, Buiciliu, Feldman, Bentoiu, Bughici, V. Gheorghiu, Vieru, D. Constantinescu, Glodeanu, C. Țăranu ș.a. După reactualizări ale formei preclasice de *concerto grosso* în opera unor precursori (Lazăr, C. C. Nottara), fenomenul își află o continuitate firească fie în creație de c. pentru orch. (bogat reprezentată prin lucrări de Negrea, Silvestri, Toduță, Ciortea, I. Dumitrescu, Stroe, Vieru, Varga, D. Popovici ș.a.) sau chiar pentru ansambluri de cameră (Lazăr, *Concerto da camera pentru baterie și 12 instr.*, P. Constantinescu, C. *pentru cvartet de coarde*, Vancea, C. *pentru orch. de cameră*), fie în lucrări care implică o manieră concertantă specifică — respectînd principiul grupului solistic sau cel al dialogării între grupe instr., eventual orch. (Feldman, C. *pentru două orch. de coarde, celestă, pian și percuție*, Th. Grigoriu, C. *pentru dublă orch. de coarde și oboi*, Glodeanu, C. *pentru orch. de coarde și percuție*, Istrate, *Muzică stereofonică pentru două orch. de coarde*), fiecare din aceste tipuri putînd fi considerat o replică modernă a formei concertante tradiționale menționate. Tendința către un specific concertant (rezultat din tratarea în consecință a instr., în sensul evidențierii lor solistice — mai nou, în scopul valorificării timbrelor* și efectelor specifice —, al dialogului între partide etc.) a determinat în compoziție întrepătrunderi ale c. cu alte forme* și genuri (1, 2) muzicale: alături de poemul* sau rapsodia* cu caracter concertant sau de alierile c. cu muzica de cameră* deja amintite, mai apar ca lucrări cu atribut concertant (declarat sau nu) simfonia, sonata, variațiunile* (Ciortea, *Variațiuni pe o temă de colind pentru pian și orch.*), toccata*, burlesca*, fantezia* sau chiar „muzica de concert" (Stroe, *Muzică de c. pentru pian, alămuri și percuție*), uneori în concepții și tehnici de deosebită acuitate inovatoare. (Cl. L. F.)

Bibliogr.: Filimon, N., *Opere alese*, vol. I, II, ed. îngrijită de G. Baiculescu, introducere de G. Ivașcu, Buc., 1957; Burada, T., *Cronica muzicală a orașului Iași*, în: *Convorbiri literare*, Iași, nr. 12, 1888; același, *Cercetări asupra școalei Filarmonice din București* /I, II/, în: *Convorbiri literare*, Buc., nr. 1, 1890 și nr. 2, 1890 (ambele studii de Burada republicate în Teodor T. Burada, *Opere*, vol. I, îngrijire de ed. și prefață de V. Cosma, Buc., 1974); Nițulescu, P., „*Filarmonica*", în *Muzica românească de azi. Cartea sindicatului artiștilor instrumentiști din România*, ed. îngrijită de P. Nițulescu, Buc., 1939, p. 965–967; Galinescu, G., *Muzica în Moldova*, în *Muzica românească de azi...*, p. 700–702; Lakatos, Șt. *Orchestrele simfonice din Cluj pînă la anul 1920*, Cluj, 1966, ms. dactilografiat, biblioteca Uniunii compozitorilor, cota 17334; idem *Kolozsvári Magyar Muzsikusok emlékvilága szemelvények a XIX század zenei irásaiból*, Buc., 1973; Zinveliu, Gemma, *Studii pentru o monografie muzicală a orașului Brașov*, Brașov, 1970, ms. dactilografiat, Biblioteca Uniunii compozitorilor, cota 17889; Cosma, V., *Filarmonica „George Enescu"*, Buc., 1968; Cosma, O. L., *Hronicul muzicii românești*, vol. I–III, Buc., 1973, 1974, 1975.

concertant, adjectiv care semnifică: **1.** Rolul solistic acordat unor instrumente din orchestră*, a căror intervenție singulară sau asociată (avînd un caracter virtuoz, solistic) se apropie de genul specific de *concerto grosso**, și anume

de *concertino* (2) (partea ce se opune *tutti**-ului orchestral); 2. Caracterul unei lucrări (uneori al unui moment al acesteia), ce se înscrie mai mult sau mai puțin explicit în genul concertului (2). (Ex.: *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră* de Enescu; *Dansuri concertante* și *Duo concertant pentru vioară și pian* de Igor Stravinsky). (I. R.)

concertină (cuv. it.), instrument din familia acordeonului*, de formă hexagonală, cu claviatură cromatică, inventat în 1829 de Damian la Viena. (D. P.)

concertino (cuv. it.) **1.** Mic grup de instrumente soliste din *concerto grosso**. **2.** Lucrare cu caracter concertant*, avînd cel mai adesea formă liberă, variațională*, în care sînt evidențiate calitățile instrumentiștilor soliști*. (Ex. *C. în stil clasic* de Dinu Lipatti). **3.** Concert (2) de dimensiuni reduse. V. *Konzertstück*. (I. R.)

concerti sacri (ecclesiastici) (cuv. it. „concerte bisericești") v. **concert (2)**.

concertmaestru (<germ. *Konzertmeister*), prim instrumentist al unei grupe componente din orchestră (e. violonist, violoncelist etc.). *Prim c.* primul violonist al grupei de vl. prime. Uneori i se atribuie și pasaje solistice. (I. R.)

concerto grosso (< it. *concerto* și *grosso* „puternic", „mare"), tip de concert (2) baroc* din sec. 17—18 constînd dintr-un grup de instrumente soliste* numit *concertino* (1) sau *principale* și un altul numit *concerto*, *tutti* (2) sau *ripieni*. De obicei grupul solistic *(concertino)* este alcătuit din 2 vl. și un bas continuu*. *Ripieni* sînt reprezentați de orch. de coarde care va include ocazional și instr. de suflat (trp., ob., fl., corni), ex. *Concertele brandemburgice*, nr. 1 și 4 de J. S. Bach. Denumirea de c. a fost introdusă pentru prima oară de violonistul L. Gregori (1688—1742) în lucrările sale: *Concerti grossi a più stromenti* (1698). C. apare ca o dezvoltare a sonatei* *a tre* și suitei* preclasice dar și ca o anticipare a concertului (2) solistic instr., cultivat deja de Vivaldi, realizat prin restrîngerea *concertino*-ului la doi și respectiv un solist. Autorii de c. folosesc scriitura contrapunctică imitativă precum și formele specifice suitei: „menuet*, poloneză*, sarabandă*, gigă* etc. C. se caracterizează prin dialogul permanent dintre grupul *concertino* și *ripieni*. Forma c. este anticipată de cele 2 *Simf. cu mai multe instr.* de A. Stradella sau de cele 12 *Concerti grossi* de G. Muffat și de Concertul lui Torelli al căror stil se apropie de cel al Concertului pentru 2 vl. solo ce va deveni mai tîrziu dublul concert*. A. Corelli este cel care a dus la perfecțiune forma c. Prin cele *12 Concerti grossi op. 6* (1712) acest tip de concert cîștigă prestigiu și mulți se vor grăbi să-l imite: F. Geminiani adoptă schema celor 4 mișcări din *Sonata de chiesa* (v. sonată) ca formă etalon (multe din Concertele lui Corelli depășesc de 5 mișcări). Torelli, Marcello, Locatelli cultivă genul de c. Vivaldi a fost acela care a inaugurat schema c. în 3 mișcări: *allegro-adagio-allegro*. Ea va deveni mai tîrziu structura ciclului de concert. Și cele 12 c. op. 6 de Fr. Händel se integrează aceluiași specific al genului cu excepția celui cu nr. 7, căruia îi lipsesc instr. soliste. Händel păstrează un nr. de 5 mișcări în c., iar numărul instr. soliste variază între 3 și 10. *Concertele brandemburgice* de J. S. Bach sînt și ele c., într-o formă foarte liberă. Din forma c. derivă, în sec. 18—19, Simfonia concertantă* scrisă pt. orch. și unul sau mai multe instr. soliste, integrate în ansamblul orch. În sec. 20, forma c. este reutilizată, ca formă propriu-zisă, de orientare neoclasică (v. neoclasicism) de numeroși compozitori între care și românii Lazăr, Toduță, Vancea, Golestan, P. Constantinescu, Negrea ș.a. V.: *concertant; triplu concert*. (D. P.)

concitato (cuv. it., „agitat", „tulburat"), indicație de tempo (2) și de expresie* pentru o interpretare agitată, nervoasă.

concordant (cuv. fr.) v. **voce (2)**.

concordanță (germ. *Konkordanz*) **1.** Relație convenabilă, în ordine melodică, între două sunete consecutive, spre deosebire de consonanță* care privește concomitența intervalelor* (de ex. la Johannes de Groheo, c. 1300). **2.** Noțiune propusă de C. Stumpf, pentru mai mult decît două sunete consonante (în opoziția cu noțiunea de consonanță, ce ar fi rezervată doar intervalelor). C. sînt astfel toate acordurile* principale și secundare ale sistemului (II, 3) major-minor (v. și armonie) și răsturnările* lor, a căror condiție este aceea de a conține o cvintă* sau o cvartă*, o terță* sau o sextă*. Noțiunea nu s-a impus, deoarece consonanța a continuat să desemneze fără inconveniente atît intervalele cît și acordurile. Ant.: *Discordanță*. (G. F.)

concretă, muzică ~, muzică realizată pe baza unui complex de sunete, incluzînd atît sunete* muzicale cît și zgomote*, care în această concepție devin *obiecte sonore**. Fiecare obiect sonor se realizează prin înregistrări* speciale, în care sunetul (zgomotul) este variat, prelucrat mecanic (schimbarea vitezei de turație a benzii magnetice, reverberații*, ecou (I) etc.), fiind astfel perceptibil ca un tot ce gravitează în jurul unui *centru de interes*. Aceste obiecte sonore joacă rolul pe care îl au notele* în muzica obișnuită. Fiind însă cazuri particulare, complexitatea lor nu permite utilizarea notației* normale, c. rămînînd o muzică perceptibilă doar sonor, oral, liberă de schematism (atît cît nu se reduce singură la schemă). C. există prin însăși sursa sonoră și utilizează teoretic toate sursele imaginabile, deci este o muzică a *concretului* sonor, de unde și denumirea. C. a fost inventată și teoretizată (1948) de Pierre Schaeffer, la Radiodifuziunea fr. Cu un grup de colaboratori

(printre care D. Milhaud, E. Varèse, H. Scherchen, O. Messiaen, P. Henry, P. Arthuis, P. Boulez, M. Constant), dar mai ales cu J. Poullin au fost puse la punct diferite aparate care permit valorificarea resurselor obiectelor sonore, transformîndu-le în diferite moduri pentru a obține o „melodie". Audiția **c.** este legată de reproducerea prin difuzoare*, ceea ce a dus la realizarea unor procedee care să creeze iluzia sursei sonore deplasabile în spațiu (v. *stereofonie*). Cercetătorii și creatorii în acest domeniu au realizat cîteva lucrări pe baza tehnicii **c.** Sînt cunoscute lucrări de P. Schaeffer ca *Symphonie pour un homme seul* sau *Voile d'Orphée* de P. Henry și *Le crabe qui jouait avec la mer* de P. Arthuis, etc. Percepută ca un curent estetic-tehnic înnoitor în muzica sec. 20, **c.** a fost deja depășită de alte curente (ex. muzica electronică*) în căutarea ineditului muzical. (M. M.)

concurs. C. *de creație*, competiție în care un juriu de specialiști analizează și selecționează (prin atribuire de premii și mențiuni) lucrări *muzicale prezentate de diverși compozitori* — al căror nume este înlocuit de obicei de *motto*-uri. **C.** *de interpretare*, competiție în care interpreți vocali și instrumentiști se confruntă în cadrul unor recitaluri* sau concerte **(1)** (cu sau fără public), în urma cărora juriul le acordă diverse premii sau mențiuni pe măsura talentului și măiestriei dovedite. Unele dintre **c.** au loc în cadrul festivalurilor* (I. R.)

condac (< *kontakion* gr. κοντάκιον), imn **(1)** constînd dintr-un număr variabil de strofe, între 18 și 30, care au toate aceeași structură ritmică. Fiecare dintre aceste strofe alcătuiește un *tropar** și are un număr egal de versuri. Versurile troparelor reproduc, fiecare în parte, prin număr de silabe și accente **(1, 7)** ritmice, versul corespunzător din prima strofă-model numită *irmos**. **C.** este deci construit pe baza unui irmos compus anume sau preexistent. **C.** începe printr-un *prooimion* sau *kuculion* (gr. κουκούλιον), independent din punct de vedere melodic (inclusiv metric) față de irmos și tropare. La sfîrșitul Kuculionului se găsește un refren*, numit *efimnion* (gr. ἐφύμνιον), ce se repetă la sfîrșitul fiecărui tropar. În funcție de această stuctură, se presupune că **c.** era cîntat antifonic*, de un cîntăreț (psalt* sau preot) căruia îi răspundea masa credincioșilor, cîntînd numai refrenul. Literele inițiale ale strofelor **c.** formează un acrostih* care redă alfabetul sau numele imnografului*. A apărut, se pare, în sec. 6, fiind atribuit lui Roman Melodul. **C.** a dăinuit în liturghia* ortodoxă pînă în sec. 12, cînd a fost înlocuit prin canon **(2)**. În forma actuală, păstrînd numai două din strofele inițiale, se execută la utrenie*, după cîntarea a șasea a canonului, fiind urmat de icos* și sinaxar. La început, **c.** era cunoscut sub denumirea de imn, psalm*, poem, laudă, primind denumirea actuală doar prin sec. 9. Din întregul **c.** s-au păstrat în cărțile de cult începînd cu sec. 10—11) numai două strofe, care sînt intercalate după cîntarea a șasea a canoanelor utreniei, sub numele de **c.** și icos. Printre cele mai vechi **c.** sînt *I partenos simeron* (Ἡ παρθένος σήμερον „Fecioara astăzi") și cel al acatistului* *Ti iper maho* (Τῇ ὑπέρμάχῳ „Apărătoarei Doamne"), atribuite tot lui Roman Melodul. V. *notație* **(IV)**.

Bibliogr.: Wellesz, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, [2]1962, mai ales pp. 179 și urm.; Krumbacher, K., *Die Akrostichis in der Kirchenpoesie* în: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie, Philologisch-historische Klasse*, 1907, 24; Maas, P., *Das Kontakio*, în: *Byzantinische Zeitschrift*, 19/1910, pp. 285—306; Baud-Bovy, S., *Sur un „Sacrifice d'Abraham" de Romanos et sur l'existence d'une théâtre religieux à Byzance*, în: *Byzantion*, 13/1938, pp. 231—334; Petrescu, I. D., *Cuviosul Roman-cîntărețul*, în: *Predania*, Buc., nr. 4/1937; același, *Condacul Nașterii Domnului. Studiu de muzicologie comparată*, Buc., 1940; Impellizzari, S., *Roman Melodul*, în: *Literatura Bizanțului*, Antologie, traduceri și prezentare de Nicolae-Șerban Tanașoca, Buc., 1971, pp. 226—234. (N. M.; S. B. B., G. F.)

condacarion (BIZ.) (< gr. κονδακάριον, *kondacarion*), cartea care cuprinde condacele* sărbătorilor *din cursul unui an*. La *români*, alături de tropare* și de alte cîntări, condacele în notație **(IV)** muzicală au fost tipărite mai ales în volumul numit Sobarnicariu*. (S.B.B.)

conductus (cuv. lat. din *conducere* „a duce împreună"), formă muzicală monodică* sau polifonică*, uzitată în mod curent în sec. 12—13 (v. *Ars antiqua*). **C.** *monodic*, pe texte morale, satirice sau chiar politice era liedul* ev. med. În cazul **c.** *polifonic*, silabele textului, unic, în lb. lat., se cîntau în același timp la toate vocile **(2)**, spre deosebire de motet*, formă polif., ce îl va înlocui în sec. 14, în care se utilizau mai multe texte. Sînt cunoscute două feluri de **c.**: cu interludii (**c.** *cum caudae*) și fără interludii (**c.** *sine cauda*). În prima categorie se presupunea acomp. instr. care putea fi și vocalizat. Melodia principală (*cantus firmus**) este **c.** la vocea inferioară. (I. S.)

confinalis (cuv. lat. „împreună cu finalis"), în modurile **(1, 3)** medievale apusene, un ton de repaus, de obicei cvinta* modului, care alături de *finalis** poate avea rol de încheiere. V. *repercussa*. (G. F.)

confrerie (< fr. *confrérie*), corporație de muzicieni din sec. 13—18 (cele mai cunoscute sînt cele de la Viena, Paris, Mainz, Uznach, Strasbourg, Londra). (I.R.)

conga (cuv. sp.) **1.** Cîntec și dans în marș (în coloană) popular cubanez, de carnaval. Se execută în ritmul unei tobe afro-cubane, **c. (2)**, de la care își trage numele. S-a răspîndit, după al doilea război mondial, ca dans de societate. **2.** Tobă* de formă lungă, subțiată la extremitatea inferioară. Grupate cîte trei **c.** de mărimi diferite; punerea în vibrație a membranelor instr. se face cu degetele și cu podul palmei. Numele **c.** provine probabil din cuv. bantu *kungo*, care desemna un cîntec de cere-

monial. Adusă din Africa în Cuba, c. a devenit instr. de acompaniament* al dansului c. (1). Face parte din instrumentarium-ul muzicii de dans latino-amer., dar a pătruns și în orch. de jazz* și simf. (G. F.)

conjunct, ă (< lat. *conjugere*, „a uni"). *Treaptă c.*, treaptă* care urmează alteia sau o precede imediat, la interval* de secundă*; treptele care se succed la interval mai mare de o secundă se numesc *disjuncte*. ■ În teoria clasică elină, conjuncția tetracordurilor* sistemului (II, 3) modal (v. *systema teleion*) se realiza pe aceeași treaptă *(synaphé)*, iar disjuncția tetracordurilor prin intervalul de secundă mare *(diazeuxis)*. V. *cromatism*.

conque marine (cuv. fr. /konk marin/), un fel de scoică uriașă, utilizată ca instrument de semnalizare de către popoarele care au trăit pe lîngă țărmurile mărilor. Echiv. gr. *strombos*. (W. D.)

conseccvent (fr. *conséquent*; germ. *Nachsatz*; it. *riposta*) **I. 1.** *(sens generic)* Cea de-a doua secțiune a unei unități a discursului melodic (frază*, perioadă (1) sau dublă perioadă) structurată binar* și simetric*. Din punct de vedere expresiv, c. constituie o replică sau o completare cu aspect conclusiv a antecedentului*. Articularea c. cu antecedentul se face prin respirație (v. cezură (5)), cadență (1) sau semicadență. **2.** (în muz. clasică și romantică) Fraza secundă (4–8 măsuri) a unei perioade construite pe cvadratură (8–16 măs.). **II.** Cea de-a doua și eventual expunerile (v. expoziție) tematice imediat următoare dintr-o lucrare (sau fragment de lucrare) muzicală elaborată prin tehnica *contrapunctului imitativ* (*canon*, *fugă*, secțiune fugato*). (S. R.)

conservator, școală superioară de muzică în care se studiază toate ramurile teoretice și practice (compoziție, dirijat, instrumente, cînt, pedagogie etc.); în unele țări este inclusă în învățămîntul universitar, iar în altele (ex. Germania) este considerată de grad liceal. Numele este de origine it. și însemna inițial (la Neapole) *orfelinat* unde se *învățau meserii*; copii dotați erau instruiți în muzică pentru a alimenta capelele* bis. și mai tîrziu ansamblurile de operă*. Primele c. datează din sec. 16 *(Santa Maria di Loretto* din Neapole, 1537). Școli de muzică au mai ființat între timp, dar, sub denumirea și în forma respectivă, c. se înmulțesc abia în sec. 19 în toate orașele mari ale Europei: Paris (1795), Praga (1811), Bruxelles (1813), Viena (1817) ș.a. (v. învățămînt). La București și Iași, c. iau naștere în același an (1864), directori fiind Flechtenmacher și F. S. Caudella. Înființarea acestor două școli a însemnat un moment crucial pentru dezvoltarea profesionalismului muzical românesc. Sub conducerea unor muzicieni remarcabili ca Ed. Wachmann, Popovici-Bayreuth, Otescu, Cuclin, Jora la București și Ed. Caudella, Musicescu, Ciolan, Zirra la Iași, s-au pus bazele învățămîntului muzical, s-au obținut rezultate strălucite. În 1919 a luat naștere și c. din Cluj sub direcția lui Dima. În cadrul c. s-a constituit școala românească de interpretare care a dat atîția artiști valoroși în diverse domenii și s-a consolidat școala națională modernă de compoziție. Toate personalitățile de seamă din trecut au ocupat catedre, contribuind la dezvoltarea pedagogiei muzicale românești. Azi c. de grad univ. de la București, Cluj-Napoca și Iași cuprind pe cei mai mulți dintre creatorii, interpreții și muzicologii, care astfel sînt integrați în procesul de formare a tinerelor talente în cadrul unui învățămînt modern. V. *învățămînt muzical*.

Bibliogr.: *100 de ani de la înființarea Conservatorului de muzică „George Enescu" din Iași*, Iași, 1964; *Conservatorul „Ciprian Porumbescu" 1864–1964*, Buc., 1964; L. Kestenberg, *Musikerziehung und Musikpflege*, Leipzig, 1921. (E. Z.)

connsonata, orgă ~ v. **electrofone, instrumente.**

consonanție, principiu ~, implicarea spontană și inconștientă a intervalicii primare (cvinta*, cvarta*) și, în general, a celei cu funcție formativă (terța* mică) în structurarea melodiilor de factură premodală și modală*. Atît prin *prezența lor în melodie*, ca *în unele formații prepentatonice** ce cunosc adevărate succesiuni de „salturi" mari, cît mai ales, prin subiacența lor în mai toate tipurile de monodie*, c. a fost evocat de cercetările psihologice* (Stumpf) și a fost pus la temelia unor explicații privind apariția muzicii (Hornbostel, Curt Sachs, Brăiloiu, Brœazul). V. *distanțial, principiu*. (G. F.)

consonanță, relație succesivă sau (mai ales) *simultană de sunete a căror audiție produce o* impresie agreabilă, de echilibru, destindere. Noțiunea rămîne cu precădere în sfera psihologicului, „impresia" constituind — cu tot caracterul ei subiectiv — elementul definitoriu al c.: o soluție așteptată, un moment static în raport cu disonanța*. Cu toate acestea, puține au fost problemele care, asemenea acelela a c., au preocupat în egală măsură pe acusticieni și pe teoreticienii muzicii, încă de la apariția științelor pe care aceștia le reprezentau. În ciuda tuturor dificultăților, s-a căutat permanent fundamentarea atît obiectivă cît și absolută a c., cercetările nefiind descurajate nici astăzi de tribulațiile și necunoscutele pe care le introduc în discuție factorii fiziopsihologici și estetici, cu aspectele lor din ce în mai nuanțate. Problema c. se concentrează, în principal, asupra următoarelor puncte: 1) natura c.; 2) gradele c.; 3) hotarul dintre c. și disonanță. ■ Cea mai veche explicație a c. din perimetrul culturii europ. este aceea datorată lui Pitagora și, în mod sigur, școlii sale. Conform *reprezentanților școlii, intervalele consonante erau considerate* ca afinități între sunetele componente iar disonanțele ca eterogenități. Un interval este cu atît mai consonant cu cît raportul dintre

lungimile de coardă (măsurate pe monocord*), corespunzătoare sunetelor rezultante, este mai mic. Astfel singurele „rapoarte simple" (in lungimi de coardă: 1/1, 1/2, 2/3 și 3/4) defineau singurele c.: prima*, octava*, cvinta* și cvarta*. Cu cît raportul devenea mai complicat, c. era mai mică; de aceea un raport 16/15 (secunda* mică) caracteriza deja o disonanță. Acestei definiri, mai mult metafizică decît fizică, a c., în concordanță cu concepția filozofică pitagorică a armoniei (1) universului, în care numărul realizează totul, i s-a adus obiecția logică a imposibilității stabilirii unei demarcări obiective între rapoartele simple și cele complicate, pe de o parte, și obiecția rezultată din experiment, pe de alta, potrivit căreia, în cazul temperării*, deși cvinta perfectă este foarte puțin alterată (ex. 3/2 devine 2,999/1,499), ea sună la fel de bine, deși raportul numeric este acum foarte complicat. Indiferent însă de fundamentările fizice ale c. în diferite epoci și de concepțiile care le-au dominat, ideea rapoartelor simple ale principalelor intervale consonante a jucat (și joacă încă) un rol pozitiv în gîndirea muzicală pragmatică; aceasta și datorită faptului că principalele c. (c. primare) sînt aproape aceleași în toate sistemele — prima, octava și cvinta nefiind de nimeni contestate — iar capacitatea discriminatorie a auzului*, ulterior descoperită, prin care frecvențe* dintr-o bandă foarte îngustă sînt percepute identic nu este decît în favoarea acestei gîndiri pragmatice. Nuanțarea concepției pitagoreice s-a produs încă în antic.; astfel, pentru filosofii platonicieni, c. era o contopire a sunetelor într-o impresie unică, globală, pe cînd disonanța era considerată ca fiind lipsită de această contopire. Concepția aristoxenică pune și mai mult accentul pe impresie, pe simțul muzical, ajungînd chiar să nege rolul numerelor în determinarea c. Dominînd concepția teoretică pînă la finele Renașterii*, concepția pitagoreică a fructificat și chiar a determinat apariția polifoniei* profesioniste (nu însă și a aceleia spontane, pop.). Apariția armoniei (III, 1, 2) impunea totuși revizuirea, chiar dacă nu înlocuirea pitagoreismului, astfel încît intervale ca terța și sexta*, devenite componente ale acordului*, primesc, începînd cu Zarlino, tot rapoarte simple (în frecvențe): 5/4 = terță mare; 5/3 = sextă mare; 6/5 = terță mică; 8/5 = sextă mică. ■ Descoperirea armonicelor* superioare ale unui sunet fundamental a dat un nou impuls cercetării obiective a raportului dintre c. și disonanță, natura acestora părînd a fi definitiv elucidată pe baza legilor fizice. O primă observație a fost aceea a înrudirii sunetelor pornind de la armonicele lor comune, astfel încît: a) două sunete sînt cu atît mai înrudite, cu cît au mai multe armonice comune și cu cît acestea sînt mai grave; b) gradul de înrudire a sunetelor componente ale unui interval scade treptat în ordinea intervalelor: primă, octavă, duo, decimă, cvintă, cvartă, terță mare, sextă mare septimă mare, secundă mică; c) cu cît gradul de înrudire scade, cu atît scade și gradul de c. și invers. Principiul înrudirii sunetelor a fost emis de Helmholtz, care a adăugat acestuia — în cunoștință de cauză sau nu privind ideile mai vechi ale lui Sauveur — încă două criterii: bătăile* acustice și sunetele rezultante. Astfel, pe lîngă gradul redus de înrudire provenit din numărul mic al armonicelor comune ale sunetelor ce compun un interval, disonanța s-ar mai datora bătăilor acustice, adică acelor oscilații de intensitate a sunetelor create de interferențe dintre tonurile fundamentale sau (și) dintre armonicele acestora (dacă frecvența bătăilor crește, ansamblul sunetelor interferente devine mai aspru, mai dezagreabil). La rîndul lor, sunetele rezultante (v. sunet (8)). descoperite de A. Sorge și de Tartini, sub forma sunetelor *diferențiale* și completate de Helmholtz cu sunetele *adiționale*, au fost invocate de către cel din urmă pentru întregirea imaginii c.—disonanță, în sensul că ele pot să întărească unul dintre sunetele intervalului, stînd într-un raport de c. sau de disonanță cu acestea. ■ O reprezentare schematizată, dictată de necesități pragmatice, a teoriei c. bazată pe seria armonicelor este explicarea intervalelor consonante prin frecvența apariției lor în seria armonicelor. S-a observat, pe bună dreptate, că primele 16 armonice conțin intervalul de octavă de opt ori, cvinta de 5 ori, cvarta de 4 ori, terța mare și sexta mare de trei ori, terța mică și sexta mică de două ori; intervalele disonante (secundele și septimele) apar numai cîte o singură dată. Ne aflăm, ca și în cazul pitagoreismului, în prezența unei logici în sine a numerelor nu și în aceea a unei explicații propriu-zise. Dar faptul nu a împiedicat teoretizarea c. în unele sisteme componistice actuale (Schönberg, Hindemith) pornind tocmai de la acest criteriu pragmatic. ■ Dacă sub aspect experimental explicațiile numerice nu au mai fost satisfăcătoare în epoca pozitivismului științific, chiar și teoriile bazate pe seria armonicelor superioare nu au răspuns — cu tot pasul înainte făcut spre coroborarea datelor fizice cu cele fiziologice și cele psihice — la toate întrebările pe care practica muzicală le ridică. Teoria lui Helmoltz se aplică, astfel, numai gamei* naturale și este dezisă de către temperare*. Ea se aplică, de asemenea, intervalelor nu și trisonurilor sau acordurilor* de mai multe sunete (în acordurile perfect major* sau perfect minor*, ce constituie baza armoniei clasice, apar bătăi chiar de la a treia armonică, a celor trei sunete componente, ceea ce ar face ca acordurile să fie considerate numai imperfect consonante). În virtutea teoriei bătăilor, disonanța ar scade la frecvențele înalte, cînd numărul bătăilor este foarte mare, or, în practică, se constată că un interval disonant (ex.

secunda mică) este extrem de strident tocmai în registrul (I) acut. Sunetele întreținute, ale instr. cu coarde și arcuș, ale celor de suflat (mai ales cele cu sunet fix ca orga* sau armoniul*) măresc efectul disonanțelor. Cercetările mai noi din domeniul fiziologiei auzului (I, 1) (R. Husson) pun sub semnul întrebării rolul bătăilor în determinarea disonanței, punînd, dimpotrivă accentul pe excitarea fibrelor nervoase: aceeași fibră nervoasă trebuie să fie excitată de cele două sunete ale intervalului pentru a avea senzația de disonanță și, de asemenea, să fie suficient de îndepărtate pentru a comunica fibrei nervoase impulsuri cu sensuri mai mult sau mai puțin opuse. ■ Principalul punct ce desparte accepțiunile teoretice ale c. și disonanței de accepțiunile artistice este considerarea acestor categorii în mod static, în primul caz, și în mod dinamic (deci complex relațional), în cel de-al doilea. Atîta timp cît muzica a cunoscut în exclusivitate monodia*, această dihotomie nu a ieșit în evidență, speculațiile teoretice necontrazicînd fenomenele firești ale cîntării. Mai mult decît atît, caracterul c. nici nu era primordial în structura melodiilor* (v. și consonantic, principiu) iar disonanțele (de ex. numeroasele secunde, mari și mici, încorporate oricărei melodii) nu erau percepute ca atare, ele constituind cărămizile de construcție ale acesteia. Odată cu apariția polifoniei* occid., se impune apriorismul c., care nu admitea decît paralelismul* c. primare: cvinta și cvarta. Contactul polif. savante cu practicile polif. pop. (în urma cercetărilor etnomuzicologice* s-a demonstrat și existența unor polif. bazate pe disonanțe și nu doar pe consonanțe imperfecte) a dus la apariția unor forme mixte (*gymel**, *fauxbourdon**) în care atît c. absolute cît și cele imperfecte (terțele) contribuiau la crearea ductului polif., în mișcări contrare* și antiparalele, care puneau tot mai mult sub semnul interdicției paralelismul, reductibil de sens sonor perceptibil, al octavelor și cvintelor. Odată cu afirmarea terței, cu toate tribulațiile mai mult teoretice ale acceptării ei în rîndul c., statutul cvartei devine subsidiar, cvasi-consonant și chiar disonant în cadrul texturii polif.- arm. Aceste linii directoare se păstrează, cu mici abateri, în procesul fundamentării polif. baroce și a armoniei clasice (v. anticipație; întîrziere; cambiata; pasaj, note de). Tot ceea ce survine în stilistica muzicală în urma apariției cromatismului* wagnerian și, în general, romantic este o continuă tendință de „emancipare a disonanței" (Dahlhaus), pînă la gradul la care, așa cum se va întîmpla în atonalism* și în dodecafonie*, dihotomia c.-disonanță practic dispare. Dependentă, deci de raportul în succesiune al formațiilor polif.-arm., de ceea ce precede și ceea ce urmează unei structuri „verticale", c. este condiționată de numeroși factori subiectivi și obiectivi, de stilul* operei muzicale, de intențiile autorului, motivațiile acestea fiind, în cele din urmă, mai mult estetice decît de ordin pur fizic. (D. U. și G. F.)

contano (< it. *contare*, „a număra") v. **tacet.**

contra (cuv. it. „împotrivă") **1.** Abreviere pentru contratenor*. **2.** C. desemnează, începînd din sec. 16, contraoctava*. **3.** În componența unui cuvînt, c. desemnează tipul cel mai grav de voce (ex. contralto*) sau al unui instr. (ex. contrabas*; contrafagot*).

contrabas (< it. *contrabasso;* engl. *double-bass* și *bass;* fr. *contrabasse;* germ. *Kontrabass*), instrument cordofon cu arcuș din familia violinei* avînd, prin dimensiuni și registru (I), poziția instr. celui mai grav. A fost introdus în orch. simf. pe la începutul sec. 17, rolul lui în orch. și în muzica de cameră* fiind tot mai însemnat. Coardele c. sînt acordate în cvarte* perfecte: *mi* și *la* din contraoctavă*, *re* și *sol* din octava mare. Cu cîteva decenii în urmă s-a recurs în orch. la c. cu cinci coarde pentru lărgirea registrului grav al instr. (*do* din contraoctavă). Notele se scriu în cheia* *fa* iar în registrul acut în cheia *sol*, cu o octavă mai sus față de cum sună ele în realitate. Instrumentistul cîntă la c. — ținîndu-l în față — stînd pe un scaun înalt sau în picioare. Procedeele tehnice sînt similare cu cele folosite la celelalte instr. cu coarde și arcuș. (A. P.)

contradans (< engl. *country dance* „dans țărănesc"), dans englez de origine populară care, spre sfîrșitul sec. 17, se răspîndește pe continent. Îl întîlnim mai ales în Franța (*contredanse*) unde e foarte la modă în tot sec. 18. C. este un dans viol, in măsura $\frac{2}{4}$ sau $\frac{6}{8}$ și cu formă binară* (fiecare secțiune putîndu-se repeta). C. a pătruns în muzica instr. (Ballard, 1699) și de operă* (Campra, Rameau - Ex.). Mai tîrziu, Mozart și Beethoven au scris numeroase c. pentru orch. (în finalul *Simfoniei Eroica*,



contradans

Beethoven introduce un c. pe care l-a compus în 1795). (A. M.)

contradominantă (< *contra** + dominantă*), în sistemul tonal, termen desemnînd treapta a II-a și totodată funcția ei armonică (de „dominantă a dominantei"). Rameau, primul care a analizat funcțional această treaptă, o consideră ca avînd *double emploi* („dublă folosință") dat fiind caracterul ei atît dominantic cît și subdominantic. În concepția dualistă (v. dualism) a lui Riemann și în cea polaristă (v. polarism) a lui Karg-Elert c. este opusul simetric al dominantei (de ex. *fa* în *do* major și *mi* în *la* minor). Sin.: *supratonică* sau *submediantă*. Echiv. germ.: *Wechseldominante*. (A. M.)

contraexpoziție v. **expoziție (2)**; **fugă**.

contrafactum (cuv. lat. „contrafacere"), compoziție vocală în care textul religios inițial (ori cel literar, ori cel muzical) au fost înlocuite de unul profan, sau invers. Procedeul, frecvent în sec. 12–13 în practica trubadurilor* și truverilor*, dar mai ales în motetele* de pe la 1200 și misele* sec. 13–14 (ex. *Messe de l'homme armé*); este folosit și în sec. 16 în coralele* protestante.

Bibliogr.: F. Gennrich, *Lateinische Kontrafacta altfranzösischer Lieder*, in: *Zeitschrift für romanische Philologie*, Leipzig, 1930.

contrafagot (< it. *contrafagotto*; engl. *double bassoon*; fr. *contrebasson*; germ. *Kontrafagott*), specie de fagot*, de mai mari dimensiuni, instrument cu o octavă* mai grav decît fagotul. Ambitusul (1) lui real este de la *si bemol* din subcontraoctavă pînă la *sol* din octava mică. Notele se scriu în cheia de *fa* cu o octavă mai sus față de cum se aud în realitate. Este instr. cel mai grav din grupul instr. de suflat din lemn.

contraltist, v. **castrat**.

contralto (cuv. it., < *contra** + *alto**; fr. *haute-contre*) **1.** vocea (1) feminină cea mai gravă cu o extensie ce merge de la *mi* la *sol*. Diferența față de mezzosopranā* este incertă și ține mai mult de timbru* decît de registru (1). Folosită în lit. de oratorii* (Händel) și operă* (Verdi, Wagner, R. Strauss etc.). Denumirea derivă din divizarea tenorului (2) în *altus* și *bassus* în sec. 15, odată cu trecerea de la polif. pe 3 la cea pe 4 voci (2); era cea mai înaltă voce bărbătească, cîntată în falset*. V. *alto*. **2.** *Flaut* c., variantă a flautului* corespunzătoare registrului vocii de c. **3.** Instr. de coarde din familia violei* construit de J. B. Vuillaume (1855). Nu s-a impus. (I. Z.)

contraltus (cuv. lat.), v. **voce (2)**.

contraoctavă, cele șapte sunete grave din scara generală, în teoria germ. (ex.) Abrev.: *contra*. V. *octavă* (3). (I. R.)

contrapunct (< lat. *punctus contra punctum*, „punct contra punct", adică, „notă contra notă"), denumire dată tehnicii de combinare a

(pe portativ)

C1 D1 E1 F1 G1 A1 H1
Do1 Re1 Mi1 Fa1 Sol1 La1 Si1

Contraoctavă

Contrapunct vocal palestrinian (Motetul la 4 voci „Lauda Sion")

ex. 1

S. Lau - da Si - on sal - va - to - - - rem

A. Lau - da Si - on sal - va - to - - - rem

T. Lau - da Si - on

B. Lau - da Si -



Contrapunct

mai multor linii melodice concomitente. Termenul se întîlneşte pentru prima oară în scrierile teoreticienilor din sec. 13–14 (J. de Garlandia, Ph. de Vitry, J. de Muris), dar existenţa acestei practici este semnalată încă din sec. 10, în tratatul lui Hucbald: „Musica enchiriadis". Apariţia c. a avut o influenţă hotărîtoare asupra dezvoltării muzicii culte europ., care, părăsind făgaşul ancestral al monodiei*, a cucerit un nou limbaj bazat pe simultaneitatea sunetelor (polifonie*) şi s-a angajat pe drumul unei complexităţi crescînde, unice în evoluţia acestei arte. Trecerea din stadiul monodic în cel polif. s-a produs datorită mai multor factori, proprii muzicii europ. Dintre aceştia, un rol însemnat l-au avut diatonismul* şi sistemul modal heptacordic (v. mod), cu raporturi consonante* şi disonante între sunete, care au permis suprapunerea acestora în baza unui riguros control vertical. Un alt factor l-a constituit notaţia* muzicală, care prin fixarea exactă a înălţimii* şi a duratei (I, 1) sunetelor a creat posibilitatea stabilirii unor reguli precise de organizare a structurii polif. Regulile c., privind pe de o parte elementul orizontal, al desfăşurării liniilor melodice, iar pe de altă parte elementul vertical, al compatibilităţii sunetelor simultane, s-au cristalizat în cursul unui proces lent, care a durat în jur de o jumătate de mil. (sec. 10–15), trecînd prin epocile stilistice *Ars antiqua**, *Ars nova** şi şcoala neerlandeză*, *pentru a atinge o primă culminaţie în epoca* Renaşterii*. Dezvoltarea tehnicii c. s-a realizat pe mai multe planuri. Astfel numărul vocilor (2), limitat la două în prima perioadă, s-a mărit treptat ajungînd în timpul Renaşterii la 4–8–12 şi chiar mai multe voci. Suprapunerea, simplă la început, de notă contra notă, s-a îmbogăţit, consecutiv apariţiei muzicii mensurale (v. *musica mensurabilis*; notaţie (III)), cu cele mai variate combinaţii de durate* şi grupări ritmice. Mişcarea (1) vocilor a cîştigat în supleţe şi independenţă *prin introducerea, pe lîngă mersul* paralel* (*organum**, *gymel**, *faux-bourdon**) a mersului contrar* (*discantus**) sau oblic (*organum* înflorit). Construcţia polif., subordonată multă vreme unor melodii gregoriene (v. gregoriană, muzică) care îi serveau drept bază (*vox* principalis*, *tenor* (3), *cantus firmus**), a ajuns cu timpul să fie creată în întregime de compozitor. Trecerea materialului melodic de la o voce la alta cu ajutorul procedeelor de imitaţie* a contribuit apoi, datorită repetărilor, la omogenizarea ţesăturii polif. şi, în acelaşi timp, la promovarea principiului tematismului. Una dintre cele mai importante probleme ale consolidării tehnicii, c. a fost însă cea a raporturilor verticale, sau mai precis a tratării disonanţelor. Stabilindu-se ca puncte de sprijin ale structurii polif. intervalele armonice consonante, la început numai cele perfecte apoi şi cele imperfecte — prin suprapunerea cărora odată cu creşterea numărului de voci au luat naştere acordurile*, — s-au creat multiple posibilităţi de utilizare a disonanţelor în strînsă corelaţie cu acestea. Perfecţionarea continuă a c. a constat pe de o parte în îmbogăţirea sonorităţii vertical-armonice şi pe de alta în sporirea severităţii tratării disonanţelor, ambele atribute atingîndu-şi apogeul în Renaştere, prin stilul lui Palestrina (Ex. 1). O a doua culminaţie a artei polif. apare în epoca barocului*, reprezentată prin stilul lui J. S. Bach. Faţă de c. Renaşterii, care avea un caracter vocal şi se desfăşura într-un cadru modal diatonic*, cu preponde-

rența factorului liniar și cu o verticalitate intervalică, c. barocului are un caracter instr. și se desfășoară într-un cadru tonal funcțional (v. tonalitate; funcție), iar factorul orizontal melodic este subordonat celui vertical acordic, exprimat prin basul cifrat* (Ex. 2). C. vocal al Renașterii și cel instr. al barocului reprezintă *cele două tehnici care stau la baza dezvoltării* c. stilurilor* ulterioare. Dintre acestea, clasicismul* și romantismul*, tributare cadrului tonal funcțional, preiau mai ales mostenirea c. barocului, în timp ce c. sec. 20, eliberat de constringerea tonală, are afinități mai mult cu liniarismul* modal renascentist. Serialismul* dodecafonic descoperă noi valențe ale c., prin suprapunerea planurilor sonore după criterii proprii sistemului, făcînd abstracție de controlul vertical armonic tradițional. Din punct de vedere didactic, disciplina c., nediferențiată încă din cadrul general al tehnicii compoziției în tratatele Renașterii (Tinctoris, Zarlino, Vicentino), este delimitată abia în sec. 18, prin separarea ei de armonie. Tratatul fundamental al disciplinei îl constituie „Gradus ad Parnassum" de J. J. Fux, apărut în 1725, în care este preconizat stilul de bază și metoda de lucru, stilul fiind cel palestrinian, iar metoda cea a speciilor (specia I-a, notă contra notă; specia II-a, două note contra o notă; specia III-a, patru note contra o notă; specia IV-a, c. sincopat; specia V-a, c. înflorit). Tratatele următoare adoptă și ele metoda speciilor, cu deosebirea însă că unele pornesc, ca și Fux, de la stilul palestrinian (Bellermann, Cherubini), iar altele de la cel bachian (Richert, Jadasohn, *Riemann*). *Disciplina* c. *tratează* pe rînd c. la 2 voci, la 3 voci, la 4 și la mai multe voci. Principalele ei capitole sînt: c. cu *cantus firmus*, c. cu linii melodice înflorite, c. imitativ și c. răsturnabil*. În urma numeroaselor critici aduse aridității metodei speciilor pe de o parte, precum și în baza achizițiilor muzicologiei* contemporane privind esența fenomenului polif. pe de alta, în pedagogia c. și-au făcut loc în ultimul timp o serie de tendințe înnoitoare. Ele se orientează în general pe următoarele direcții: 1) studierea separată a c. vocal al Renașterii și a c. instr. al barocului, ca două modalități tehnice diferite; 2) începerea studiului c. prin cel al melodiei*, principala componentă a acestuia; 3) însușirea tratării disonanțelor pe baza funcției lor melodice și armonice, cu abandonarea metodei speciilor. (L. C.)

contrapunct dublu v. **contrapunct răsturnabil.**

contrapunct răsturnabil (ranversabil), procedeu de scriitură contrapunctică* prin care frazele*



J.S. Bach · Preludiul nr. 4 în Do# minor, Clavecinul bine temperat, caietul I





J.S. Bach - Fuge XIII (inversa), Arta fugii.

Contrapunct răsturnabil

melodice suprapuse sînt astfel construite încît, chiar dacă vocile (2) își schimbă ordinea prin răsturnarea* intervalelor*, relațiile stabilite între ele să nu contravină regulilor practicii contrapunctice. Acest procedeu este mai des întrebuințat în scriitura la 2 voci (c. *dublu*) și la 3 voci (c. *triplu*). C. poate fi construit la orice interval*, dar cele mai indicate construcții, în care intervalele își păstrează prin răsturnare calitatea consonanței* sau disonanței, sînt cele la octavă*, decimă*, duodecimă*. În c. la 2 și 3 voci procedeul presupune ca una (sau două) voci să rămînă neschimbată(e), iar cealaltă (celelalte) să se răstoarne la octavă (decimă, duodecimă, sau oricare alt interval) în sens ascendent sau descendent (ex.).

Formula proporțiilor răsturnării intervalelor în contrapunctul răsturnabil la *decimă:*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Formula proporțiilor răsturnării intervalelor în contrapunctul răsturnabil la *duodecimă;*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

(M. M.)

contrapunct triplu v. **contrapunct răsturnabil.**

contrasubiect, fragment melodic ce reprezintă o contrapunctare (v. contrapunct) a temei* *în fugă* și care, cu excepția expunerii, neacompaniate,* a temei la prima intrare (1), este concomitent cu tema. V. *subiect; răspuns.* (G. F.)

contratenor, vocea (2) a 3-a care se unește cu tenorul (3) și *discantus* (v. discant (I, 1, 2)), desfășurîndu-se în cadrul aceluiași ambitus (1) cu vocea tenorului. Servește acestuia de complement și de întărire a sonorității. C. se întîlnește prima dată în sec. 14, în compoziții de Philippe de Vitry și apoi în operele lui G. de Machaut, păstrîndu-se pînă la sfîrșitul sec.15. Odată cu dezvoltarea noii școli polifonice* la 4 voci, termenul se conservă dar își pierde aplicabilitatea. În realitate c. reprezintă două categorii: c.- *bassus** și c.-*altus**. Cu timpul termenul c. a dispărut, rămînînd numai specificarea vocilor de *bassus* și *altus*. De la acest *altus* se explică folosirea modernă a termenului *alto**. V. *falsettist* (1, 2). (M. M.)

contratimp (< *contra* + timp), înlocuirea repetată prin pauze* a timpilor (I, 2) accentuați sau a părților accentuate de timp (ex.) C. antrenează astfel o deplasare a accentelor metrice (v. metru (I)). V. *accent* (III, 1, 3); *ritm.* (A. M.)

contrebasse de viole (cuv. fr.) v. **viola contrabasso.**

contredans (cuv. fr.) v. **contradans.**

cool (cuv. engl. „rece") v. **jazz; progressive jazz.**

coperto (cuv. it. „acoperit"), indicație tehnică pentru înăbușirea sunetului de timpan*, prin acoperirea suprafeței de piele cu o stofă. Sin: *timpano.* c. sau *timpani coperti.*

copla v. **fandango.**

copula (cuv. lat.), discant (I, 1) de tip melismatic* care îmbogățește penultima notă a *cantus planus**-ului (aflat la tenor (3)). Accepțiunea termenului s-a lărgit, desemnînd orice discant cu înflorituri, pe una sau mai multe note. (I. S.)

cor (< gr. χορός, *horos;* lat. *chorus** — v. și *chorea;* fr. *choeur;* engl. *chorus;* germ. *Chor;* ital. *coro)* 1. Ansamblu de cîntăreți împărțiți în mai multe grupe după ambitusul și registrul (I) vocilor (1). Dacă c. cuprinde numai voci feminine, numai de copii sau numai bărbătești, se numește c. *pe voci egale,* iar dacă el cuprinde atît voci de un fel cît și de un altul, c. mixt. Dacă c. este fără acomp. instr. poartă denumirea c. *a capella** 2. Piesă muzicală scrisă pentru un astfel de ansamblu. În multe țări există străvechiul obicei pop. de a cînta în c. pe aceeași melodie la unison*, în octave*, cvinte*, cvarte* sau terțe*, conform registrului convenabil fiecărei voci, fie în sistem de burdon (I), în canon (4), eterofonic (v. eterofonie) sau rudimentar arm. Din cele mai vechi timpuri însă, practica corală este semnalată la unele popoare ca element indispensabil al fastului la curte sau religios. Astfel se întîmplă în antic. la egipteni, la babilonieni și mai ales la evrei, unde era obișnuit cîntul coral responsarial* și antifonic (v. antifonie). În Grecia antică se dezvoltă o lirică corală în decursul sec. 7—6 î.e.n., legată de existența „uniunilor de cîntăreți și dansatori". Acestea executau în special ode (1) în care proslăveau faptele zeilor sau pe cele ale unor personalități de seamă ale timpului. Cîntul era indisolubil legat de cuvînt și gest, fapt întărit apoi de rolul foarte important pe care l-a jucat c. în tragedie* și comediile perioadei clasice. Evoluînd în porțiunea rotundă din fața primului rînd de bănci al amfiteatrelor, denumită „orchestră", c. (12—14 membri) comenta prin cînt și mișcări de dans faptele și ideile ce se desprindeau din piesă (ceea ce explică și etimologia cuvîntului c. (1)). În Imperiul Roman mari ansambluri corale erau prezente la spectacolele din circuri și teatre. Apoi practica corală trece și în serviciul cultului creștin. Pînă în sec. 10 (e. n.) în bis. catolică c. cînta la unison. Treptat



Contratimp

apar însă formele cele mai simple de polifonie*, organum*-ul, conductus*-ul, urmind ca mai tirziu motetul* (sec. 13) și misa* (sec. 14) să se impună ca forme polif. din ce in ce mai complexe ca scriitură și număr de voci. Mînăstirile, catedralele sau capelele întreținute de marii seniori reprezentau adevăratele școli muzicale din care tinerii ieșeau antrenați în egală măsură în calitate de cîntăreți, coriști și compozitori, gata oricînd să strălucească în arta improvizației*. Formațiile erau restrînse, reunind doar 2–3 cîntăreți la o singură voce. Abia în sec. 15, c. mari (cum ar fi la *Capella Sixtina* din Roma) ajung la 30 de membri (bărbați și copii). De pe la sfîrșitul sec. 14, odată cu zorii Renașterii* (*Ars Nova**) încep să se dezvolte și genurile vocale laice, balada (1), caccia*, rondeau*-ul, chanson*-ul, madrigalul*. Se încetățenește treptat scriitura la 4 voci. În sec. 15 muzicienii flamanzi Dufay, Ockeghem, Obrecht, Josquin Desprez făuresc un complex meșteșug al compoziției polif., bazat pe felurite procedee imitative ce se țes între un număr foarte divers de voci. Misa și motetul se eliberează tot mai mult de tirania cîntului obligat (*cantus firmus**). Sec. 16 aduce o împlinire a stilului vocal, suplețea, cantabilitatea, expresivitatea muzicii madrigalești fiind modelate după sensul versurilor (Palestrina, Lassus, Marenzio, Monteverdi, Banchieri, Gesualdo, Morley). Scriitura pe 4–5 voci predomină, stilul omofon* apărînd din ce în ce mai frecvent ca o tendință spre claritatea expresiei, spre monodia (2) acompaniată. Mărimea ansamblurilor vocale rămîne redusă, amploarea sonoră nefiind dată decît de prezența în unele mari catedrale (San Marco-Veneția) a 2 sau chiar 3 coruri cîntînd antifonic. În sec. 17–18, largi desfășurări corale, adevărate sinteze ale unui stil polif.-arm., își fac loc în opere, dar mai ales în orat. (Bach, Händel). Sfîrșitul sec. 17, care marchează laicizarea vieții muzicale, aduce și emanciparea mișcării corale. Pe la 1770, cînd în Europa și America se generalizează concertele (1) prin subscripție, tot mai multe societăți corale, alcătuite în mare măsură din amatori*, își aduc contribuția la aceste concerte publice. Pe la 1800, o societate corală putea cuprinde aproximativ 100 de membri (inclusiv femei, nu de mult admise la asemenea manifestări). Sec. 19 este sec. marilor c., acum ajungîndu-se adesea la ansambluri cuprinzînd între 200 și 800 membri. C. se alătură ansamblului orch. în simf. (Beethoven, Liszt, Mahler), creînd ample fresce sonore. Muzicienii romantici se adresează însă și amatorilor, scriind miniaturi corale sau diverse c. pe voci egale. ■ Sfîrșitul sec. 19 și începutul sec. 20 trezesc și în țara noastră un interes deosebit pentru muzica corală, atît cea laică cît și cea bis. Se înființează mari asambluri, cu o foarte bună pregătire: „Corul Mitropolitan" din Iași (1876) condus de Musicescu, „Reuniunea română de cîntări și muzică" din Lugoj (1869) condusă, din 1888, de Vidu, „Reuniunea română de muzică și cîntări" din Sibiu (1878) condusă de Dima și „Reuniunea de muzică și cîntări" tot din Sibiu (1881) condusă de Johann Leopold Bélla, societatea corală „Carmen" din București (1901) condusă de D. G. Kiriac, precum și multe alte c. în diverse orașe și sate; prin repertoriul abordat și promovat, ca și prin turneele pe care le vor realiza în toată țara ele vor contribui enorm la stimularea creației naționale, în bună măsură inspirată și bazată pe folc., precum și la răspîndirea și susținerea ideilor patriotice. Sec. 20 înseamnă prezența în lume a celor mai variate tipuri de ansambluri corale, apte de a interpreta atît operele veacurilor trecute cît și muzica contemporană. Scriitura corală a suferit însă înnoiri substanțiale. Concepții noi ce vin să înlăture vechea încadrare a partiturii corale pe clasicele voci s., a., t., b. aduc și efecte noi, lărgind incomparabil gama coloristică, împingînd posibilitățile de expresie ale vocilor pînă la granița dintre cînt, vorbire sau șoptire. **2.** Grupul de 2 corzi la unison al lautei*, corzile acționate de aceeași clapă* la pian*, tuburile unui registru (II, 1, 2) mixt al orgii* acționate de aceeași clapă. **3.** În Renaștere, un grup de instr. de coarde sau suflători din aceeași familie, dar de talii diferite. (O. B.).

coral (< lat. *cantus choralis* „cîntare corală": gr. *choros* „cor") **1.** Cîntare corală a cărei structură este determinată de corespondența muzicii cu versul. **2.** Gen al muzicii religioase vest-europ. caracterizat printr-o atmosferă de meditație, liniște și reculegere. Determinant pentru conturarea unui c. este ritmul*, foarte puțin variat, bazat pe valori* de note* egale și lungi. De asemenea, linia melodică este foarte simplă. C. este interpretat de obicei de coruri (1) mixte. În ev. med. c. era cîntat la unison* în bis. catolice și polifonic* de către protestanți. Odată cu Reforma lui Martin Luther, sec. 16, c. a căpătat o importanță deosebită. Cunoscător și iubitor de muzică, Martin Luther și-a dat seama de importanța muzicii pentru educarea poporului în practica de cult. De aceea el a cules melodii profane și le-a adaptat la textele bis. C. a cunoscut o largă răspîndire în muzica lui J. S. Bach, care l-a prelucrat și l-a folosit în compozițiile sale (imnuri*, fugi*, mise*, psalmi* etc.). Sînt renumite și foarte numeroase c. prelucrate (armonizate) de J. S. Bach pentru cor și care apar în cantatele*, motetele*, magnificatul* și pasiunile* compuse de el. Iată cîteva titluri: „Auf, mein Herz, des Herren Tag", „Es reifet Euch ein schreckliches Ende", „Komm, du süsse Todesstunde". C. a pătruns și în muzica instr. fiind adeseori temă* pentru realizarea unor variațiuni* (J. Brahms în *Simf. nr. 4*, partea a IV-a, realizează 32 de variațiuni polif. pe baza c. „Nach Dir, Herr"

din *Cantata nr. 150* de J. S. Bach). **C.** stînd la baza altor forme* și genuri (**I, 2**) muzicale cunoscute a format noi forme și genuri cum sînt: cantata-c., fantezia-c., fuga-c., preludiul-c. (v. preludiu (**1**); c. *variat*) etc. În muzica simf. contemporană c. este folosit adesea fără nici o legătură cu textele religioase, fiind preferat pentru redarea unei atmosfere de meditație, sobre, profunde, liniștite. Asemenea lucrări sînt *Simf. nr. 9* (partea a II-a) de Dvořák, *Simfonia nr. 15* (partea a II-a) de Șostakovici. În muzica românească, c. apare cu precădere în muzica simf. a lui W. Berger (*Simfonia nr. 4*, partea a IV-a; *Simfonia nr. 11*, partea a II-a). (M. M.)

corală, formație vocală (feminină, masculină sau mixtă), cu număr variabil de membri. În forme instituționalizate, c. este, în unele țări, o formație de mari proporții. Execuția c. poate fi exclusiv *a cappella** sau cu acomp. instr. V. *cor* (**1**). (I. R.).

coral variat, variațiuni pe o temă* de coral (**2**) ce comporta, în general, tot atîtea variațiuni* cîte strofe are coralul. Provine din *Choralbearbeitung* (germ.), în care melodia de coral este amplificată și ornamentată (v. ornamentare). Cu timpul, melodia de coral devine un *cantus firmus** pe care se sprijină un c. punct strict sau liber (*uneori sînt folosite și instr.*). S-au diferențiat: a) *coral figurat* (v. figurație); b) *coral canon**, un coral figurat cu dezvoltarea canonică; c) *coral fugat* (fugato) sau *motet-*coral* (coralul este ori subiect al fugii*, ori un *cantus firmus* peste care se suprapune o fugă); d) *cantată*-coral*; e) *fantezie*-coral* (melodia de coral este tratată în stil improvizatoric); f) *partita*-coral*; g) *preludiu-coral* (v. preludiu (**1**)) (ex. J. S. Bach, *Orgelbüchlein*, cuprinde 4 *partite-coral*).

cor anglais (cuv. fr. și engl.) v. **corn englez.**

corăbeasca (corobasca), joc* popular românesc, de bărbați sau mixt, răspîndit în nordul Moldovei. Se execută în formație de „ceată în cerc" (monom). Are ritm binar* și o mișcare moderată cu pași bătuți în contratimp* și sărituri pe ambele picioare. Figurile se execută la comandă.

corăbiereasca v. **corăgheşte.**

corăgheşte (corăgeasca, corăbiereasca), joc* popular românesc, de bărbați sau mixt, răspîndit în Moldova centrală (jud. Bacău, Neamț). Este varianta moldovenească a brîului* carpatic și se joacă în formație de semicerc cu brațele pe umeri. Are ritm* sincopat* cu motive* de trei măsuri și mai multe variante (**I, 1**) melodice. Mișcarea este deosebit de viguroasă cu figuri de virtuozitate jucate pe loc alternînd cu ocoliri (line) ale spațiului de joc în direcția inversă rotirii acelor de ceasornic, executate la comandă.

coreeșa v. **învîrtita.**

corda (cuv. it. „coardă"; fr. *corde*) **1.** În muzica pentru pian, prin indicația *una* c. („o coardă") se cere utilizarea pedalei* stîngi (de surdină*) care determină ca acțiunea ciocănelelor să se producă, printr-o dislocare, asupra unei singure coarde în loc de trei; *due corde* („două coarde"), rar utilizată, indică apăsarea pe jumătate a aceleiași pedale, determinînd lovirea a cîte două coarde. Revenirea la normal se indică prin *tre corde** sau *tutte le corde*. **2.** În partida* instr. cu coarde, *una* c. indică executarea unui pasaj pe o singură coardă, spre a se obține o maximă omogenitate a sunetelor. V. *sul* (și *sulla*); *poziție* (**2**).

cordar, accesoriu al instrumentelor cu coarde. Așezat la baza instr., deasupra cutiei de rezonanță*, c. fixează capetele coardelor*. La capătul opus, cuiele prind celelalte capete, avînd rolul mobil al variației de tensiune, de acordaj (**2**). V. *vioară*. (G. M.)

cor de bassette (cuv. fr.) v. **corno di bassetto.**

cor de chasse (cuv. fr.) v. **corno da caccia.**

cor de poste (cuv. fr.) v. **corno di postiglione.**

cor d'harmonia (cuv. fr. „corn de armonie") v. **corn.**

cordofone, instrumenta v. **instrumente (I).**

coregrafie (< fr. *chorégraphie*, din gr. *chorea* „dans" + *graphein* „a scrie") **1.** Sistem de *notare a dansului. Începuturile notării dansurilor* se situează în sec. 16 din nevoia de a păstra și transmite concepția inițială. Sisteme imperfecte de notare au fost alcătuite de Fabrizio Caroso da Sermoneta (*Ballarino*, 1581). Thoinot Arbeau (*Orchésographie*, 1588, tratat în formă dialogată despre istoria și natura dansului, cu descrieri ale diverselor dansuri de epocă), Cesare Negri (*Nuove inventione di Balli*, 1604). În 1701, într-o *Culegere de dansuri* sînt descrise unele dansuri din repertoriul Operei din Paris. În 1852, Arthur Saint-Léon publică *Sténochorégraphie*, cu un sistem de notare paralel cu cel muzical, adoptat în 1891 de către Stepanov din Petersburg (în care au fost scrise, apoi, baletele lui Petipa). Metoda modernă, *Labanotation*, alcătuită din simboluri abstracte, aparține lui Rudolf von Laban (1879–1958). Nici unul (mai sînt și altele) nu este însă pe de-a-ntregul satisfăcător. După apariția cinematografului, a videoinregistrării se uzitează astfel de mijloace care nu sînt, desigur, cuprinse în sfera c., dar suplinesc funcția acestuia. **2.** Arta de a compune pași de dans, dansuri teatrale și, în genere, balete*. Acest al doilea sens al termenului este *cel mai răspîndit și desemnează, actualmente*, crearea oricărui fel de dans, a spectacolului de balet sau a părților dansante dintr-un spectacol oarecare. Pentru a evita confuzia de termeni, Serge Lifar propune pentru coregraf denumirea de *choréauteur*. Orice c. se sprijină pe o țesătură muzicală sau cel puțin ritmică (dansurile fără muzică sînt foarte rare). **C.** se realizează de regulă prin conlucrare cu un compozitor sau, mai

nou, prin recurgere la muzici deja compuse (unele fără destinaţie dansantă). Marile personalităţi ale dansului au fost dublate, adesea, de coregrafi, unii fiind, totodată, teoreticieni de seamă ai c. Jean-Georges Noverre (1727—1810) a preparat, prin baletele (circa 100) şi scrierile sale (*Scrisori despre dans şi balete*, 1759), terenul pentru apariţia baletului modern, iniţiind „baletul de acţiune" în care a excelat Salvatore Viganò (1769—1821), pentru care Beethoven a compus *Creaturile lui Prometeu* (1801). Evoluţia artei c. este organic legată de cea a baletului şi, desigur, a muzicii. Au scris balete Mozart, Gluck, Delibes, Ceaikovski, Glazunov, Stravinski, Poulenc, Satie, Milhaud, Auric, Prokofiev, Copland, Haciaturian ş.a. ■ În România, coregrafii s-au afirmat dintre dansatori, creînd o direcţie marcată prin însuşirea limbajului clasic (prin Anton Romanowski), fecundat de sugestii ale paşilor dansurilor pop. (prin Floria Capsali). Activitatea pedagogică, interpretativă şi de creaţie a fost strîns împletită, impunîndu-se personalităţi ca Oleg Danovski, Tilde Urseanu, Béla Balogh ş.a. (P. C.)

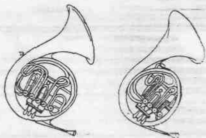
corepetitor, pianist acompaniator care ajută soliştii* — în orele de studiu — la însuşirea pieselor de repertoriu. Pe lîngă un dezvoltat simţ al stilurilor*, c. trebuie să dispună de o mare uşurinţă în lectura la prima vedere a partiturilor. V. *acompaniament*. (I. R.)

coriamb (< gr. χορεῖος, „troheu" + iamb*) (în prozodia greco-latină), picior (1) format din două silabe scurte încadrate de două lungi: — ∪ ∪ —. (A. M.)

corifeu (< gr. κορυφαῖος, *koriphaios*, „conducător"), conducătorul corului în teatrul antic grecesc. V.: *cor*; *tragedie*. (A. M.)

cori spezzati (cuv. it., „coruri despărţite") V. *antifonie*.

corn (fr. *cor*; germ. *Horn*; it. *corno*; sp. *trompa*), instrument de suflat din alamă, alcătuit din ambuşură*, corpul c. (tubul propriu-zis) la care sînt ataşate 3—4 ventile* şi pavilionul*. Întinderea reală a c. este: *Si bemol*$_1$ — *fa*^{2} (ex. 1). Se notează în cheia* *sol* cu o cvintă* mai sus decît ceea ce se aude real, iar în cheia *fa* cu o cvartă* mai jos decît ceea ce se aude real. Există c. acordaţi în *fa*, *mi bemol* sau în *si bemol*. C. actual este atît în *fa* cît şi în *mi bemol*, datorită celui de al patrulea ventil care poate urca acordajul (1) cu o cvartă. Acest tip este denumit c. *dublu* şi este cel mai frecvent folosit. Există şi c. *triplu* care poate fi acordat în *fa*, în *si bemol* şi în *mi bemol*, printr-un al cincilea ventil. În orch. simf. sînt folosiţi de obicei patru c. *dubli*, grupaţi 1—3 şi 2—4, primii cîntînd în registrul (1) acut, iar ceilalţi în cel grav. În partitură* se notează pe două portative* plasate între partida* de suflători* de lemn şi partida celorlalte alămuri. Prin sonoritatea sa dulce c. face şi timbral trecerea (legătura) între cele două compartimente ale instr. de suflat, lemne şi alămuri. Intensitatea* sunetelor c. poate fi variată; redusă, prin aplicarea surdinei* sau prin introducerea mîinii drepte în pavillon (*bouché* (2)); o intensitate* mai puternică se obţine, dimpotrivă, prin întoarcerea instr. cu pavilionul în sus. Pînă în sec. 19 se folosea c. *natural*. (germ. *Naturhorn*, *Waldhorn*; fr. *cor d'harmonie*, „c. de armonie"), un instr. fără orificii şi clape (v. şi *corno de caccia*; *corno di postiglione*), ale cărui sunete — rotunde, catifelate — se obţineau numai pe scara armonicelor* naturale (pînă la armonicul 16). Principala dificultate a c. natural era alegerea instr. în funcţie de tonalitatea (2) de bază şi schimbarea efectivă a acestuia în timpul execuţiei (acordajele (1) cele mai frecvente fiind în *do*, *si*, *si bemol*, *la*, *la bemol*, *sol*, *fa diez*, *fa*, *mi*, *mi bemol* pentru ţesăturile înalte şi medii, în *re*, *re bemol*, *do*, *si*, *si bemol* şi *la* pentru cele grave), dificultate parţial remediabilă odinioară prin adăugarea *tuburilor de schimb**. La 1815, Stölzel inventează c. cromatic cu două pistoane* (ventile); apoi se trece



Cornul cu ventile



Cornul natural (în diferite epoci)



Întinderea cornului (sunete reale)

Întinderea cornului

63

la cornul cu 3 pistoane care este adoptat astfel în orch., dînd o mai largă posibilitate de folosință a c., cu noi și variate efecte expresive și desfășurări tehnice. C. își păstrează totuși principala funcție de tranziție pînă în epoca lui Debussy (excepții face muzica lui Wagner). Cariera solistică a c. este destul de lungă (în concerte și piese de cameră de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Strauss, Poulenc, Hindemith), dar abia în sec. 20 c. capătă întrebuințări solistice care îl așază alături de tehnica de virtuozitate a trp. Influența jazzului*, care pătrunde în muzica simf. mai ales prin muzica lui Stravinski, se face simțită și în partiturile dedicate c., care nu-și pierde însă nici nota romantică. Lucrări de Weber, Rossini, Wagner, Bruckner, Brahms, Ceaikovski, R. Strauss, Mahler, Schönberg, Respighi, Casella, Stravinski integrează solo*-uri de c. caracteristice, cu motive* și teme* pregnante. Din literatura concertantă românească contemporană se pot cita concertele pentru c. și orch. de Iuliu Mureșianu și Leib Nachmann. (M. M.)

cornmusa (cuv. it.) v. **cimpoi.**

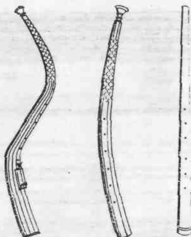
cornamuto torto v. **cromorna.**

corn cu clape (it. *cornetto a chiavi;* germ. *Klappenhorn;* engl. *key bugle, kent horn*), instrument de suflat din sec. 18 cu posibilități cromatice datorită perforării corpului în locuri potrivite, acoperite cu clape*. Lipsit de noblețea timbrului metalic, c. a fost definitiv înlăturat odată cu apariția sistemului de ventile* (v. corn). (W. D.)

corn englez (it. *corno inglese;* fr. și engl. *cor anglais;* germ. *englisch Horn*), instrument de suflat din lemn, cu ancie* dublă (denumit astfel din cauza acceptării greșite a cuv. fr. *anglais* în locul folosirii corecte a cuv. *anglé*, „în formă de unghi, curbat"). Face parte din familia oboiului*, dar este mai mare, are pavilionul* în formă de pară și un tub metalic curbat care unește ancia cu corpul instr. Are un ambitus (1) real de la *mi* din octava* mică pînă la *si bemol* din octava a doua; sună cu o cvintă* perfectă mai jos ca ob., are o sonoritate mai plină și un timbru* catifelat, puțin nazal. În orch. simf. se utilizează de obicei un singur c. (A. P.).

cornet (< it. *cornetto;* fr. *cornet à bouquin;* germ. *Zink*), instrument aerofon cu ambușură*, cunoscut din sec. 13. Confecționat din lemn îmbrăcat cu piele, în mai multe forme și mărimi, c. avea diferite denumiri: c. *mic* (it. *cornettino;* germ. *kleiner Zink*) cu extinderea între $re^1 - re^3$; c. *drept* (it. *cornetto diritto;* germ. *grader Zink*); c. *mut* (it. *cornetto muto* germ. *stiller Zink*); c. *strîmb* (it. *cornetto curvo;* germ. *krummer Zink*) cu extinderea între $la - la^2$ și c. *bas* (it. *cornetto torto, cornone;* germ. *Basszink*) cu extinderea între $re - re^2$. Strămoși ai trp., aceste instr. au jucat un rol important în muzica instr. a sec. 15–17. (W. D.)

cornet à bouquin (cuv. fr.) v. **cornet.**



Tipuri de cornet

cornet à piston (presc. **piston**) (cuv. fr. [cornet a pistõ]; it. *cornetto;* germ. *Kornett*), instrument de suflat din alamă (asemănător trompetei*), al cărui diapazon (3) este mai acut decît al acesteia. A evoluat din vechiul corn de poștă (v. *corno di postiglione*), căruia i s-a adaptat mecanismul pistoanelor*. Este acordat (1) în *si bemol* (mai rar în *la* și în *do*). Prin suplețea sunetului său, apt în redarea pasajelor melodice, c. a devenit instr. solistic în orch. de muzică ușoară* și de jazz*. A fost utilizat totuși și în unele pagini simf. (Rossini, Meyerbeer, Wagner, Bizet, Gounod), fără a fi fost uitați nici de moderni (Hindemith, Bartók, Stravinski, Enescu). În partiturile* simf., sînt prevăzute uneori, alături de 2 trp., 2 c. (D. P.)

cornetta segnale (cuv. it.) v. **corno signale.**

cornettino v. **cornet.**

cornetto v. **cornet.**

cornetto a chiavi v. **corn cu clape.**

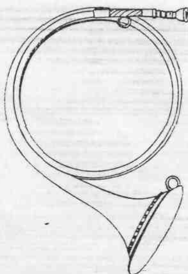
cornetto curvo v. **cornet.**

cornetto diritto v. **cornet.**

cornetto muto v. **cornet.**

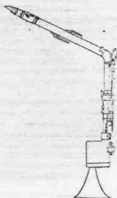
cornetto torto v. **cornet.**

corno da caccia (cuv. it. /corno da cașia/, „corn de vînătoare"; fr. *cor de chasse;* germ. *Jagdhorn;* engl. *hunters horn*), instrument de suflat din alamă de emisie naturală* din sec. 16–18; de formă conică, prevăzut cu ambușură, c. înconjura pieptul instrumentistului. Acordat (1) inițial în *re*, mai tîrziu și în *do* și *si bemol*, emitea sunetele armonice* între 2–7. V. *corn.* (W. D.)



Corno da caccia

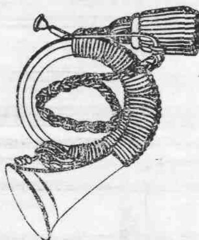
corno di bassetto (cuv. it.; fr. *cor de bassette*; germ. *Bassethorn*), instrument de suflat din sec. 18, cu corpul în formă de unghi drept, cu ancie* simplă, acordat în *fa* sau *mi bemol*, cu extinderea între *Fa (Mi bemol)* — *do*[3] *(si bemol* 2). Partida (2) era notată în cheia* *fa*



Corno di bassetto

sau sol, după necesitate. Datorită sunetului său de caracter solemn, a fost des utilizat de maeştri ai epocii (Mozart, *Recviem*, *Flautul fermecat*; L. van Beethoven, Muzica la *Prometeu* etc.). Se mai întrebuinţează în mod excepţional şi în zilele noastre (C. Saint-Saëns, *Henric VIII*; R. Strauss, *Elekra* etc.). Este înrudit cu cl., de care este adesea înlocuit. (W. D.)

corno di postiglione (cuv. it./ — postiljone/, „corn de poştalion"; fr. *cor de poste*; germ. *Posthorn*), instrument de suflat de metal cu ambuşură*, de emisie naturală*, cu un corp



Corno di postiglione

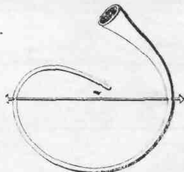
de formă conică de dimensiuni relativ reduse, utilizat în sec. 17—18 pentru semnalizare. Acordat (1) în *si bemol*, *do* sau *mi bemol*, c. emitea sunetele armonice* între 2—7, de un timbru* plăcut, catifelat. A fost înlăturat odată cu apariţia cornului* cu sistem de ventile*. (W. D.)

corno inglese (cuv. it. /ingleze/) v. **corn englez.**

cornone v. **cornet.**

corno signale (cuv. it. /siñale/ „corn de semnalizare"; fr. *clairon*; germ. *Signalhorn*; engl. *duty-bugle*), instr. cu ambuşură* cu emisie naturală* din sec. 17—19. C., cu un corp de formă conică, acordat (1) în *si bemol*, emitea sunetele armonice* între 2—7. Astăzi este utilizat sub forma trompetelor de semnalizare în cavalerie, de către pionieri etc. Sin. *cornetta segnale*. Sin. *goarnă*. (W. D.)

cornu (cuv. lat.), instrument aerofon cu ambușură*, de emisie naturală, utilizat în armata romană, în spectacolele de circ, la festivități etc. De formă încovoiată, c. era construit



Cornu

dintr-o singură piesă. Era așezat pe spatele instrumentistului astfel ca, în timpul utilizării instr., pavilionul să fie deasupra capului. (W. D.)

coroană (< lat. și it. *corona*; fr. *point d'orgue*; germ. *Fermate*; engl. *pause*), denumirea semnului ⌒ care, pus deasupra unei note* sau unei pauze*, indică prelungirea valorii* acelei note sau pauze. Se întîlnește uneori și deasupra barei (II, 3) de măsură. Echiv. it. *fermata*.

corp de balet, ansamblu (I) de balerini care nu dețin roluri solistice. În timpul baletului* academic era constituit în număr fix de femei și bărbați și servea drept cadru, simetric, pentru evoluțiile solistice. În prezent, prin c. se înțelege, uneori, totalitatea balerinilor dintr-un teatru, indiferent de ierarhia lor. (P. C.)

cotillon (< fr. *cotillon*), dans de societate dezvoltat îndeosebi în sec. 19, condus de o pereche. Era constituit dintr-o promenadă, urmată de vals*, polcă* sau mazurcă* și se cheia cu un dans general. (P. C.)

cottageorgan (cuv. engl.) v. **orgă americană.**

country dance (cuv. engl.) v. **contradans.**

courantă (< fr. *courante*, „curgătoare": fig. it. *corrente*), dans a cărui vechime poate fi urmărită pînă în sec. 16 (înrudit cu *saltarello** și *gagliarda**). Are măsură ternară*. A fost descris de Thoinot Arbeau (*Orchésographie*, 1588–89, reed. 1888). În sec. 17 au existat două tipuri stilizate de c.: a) *corrente* it., rapidă, în 3/4 sau 3/8, și b) c. fr., mai rafinată, în mare vogă în timpul lui Ludovic al XIV-lea, cînd a căpătat o alură mai gravă; caracteristicile acesteia sînt: tempo (2) moderat (măsură 3/2 sau 6/4, cu treceri frecvente de la o măsură la alta), instabilitate ritmică, c. punct în general liber (melodia trecînd adesea de la vocile (2) superioare la cele inferioare). Către 1600, c. e întîlnită ca piesă instr. (în Italia, dar mai ales în Germania), intrînd în constituirea suitei*, unde inițial n-a avut un loc fix, tema* ei fiind adesea doar o transformare a celei din prima piesă. Către 1650, c. ocupa în suită în special locul al doilea și era pusă în contrast cu allemanda* (Suitele lui J. S. Bach).

cow bell (cuv. engl.) v. **talangă.**

cracoviac, dans popular polonez din regiunea Cracoviei; în măsură binară*, este executat de perechi, cu lovirea unul de altul a tocurilor cizmelor cu pinteni. (P. C.)

cratimatarion, manuscris muzical ce conține cratime (1).

cratimă (BIZ.) 1. gen de cîntare, aparținînd stilului papadic*, alcătuită — în vechea muzică — din melodii executate pe silabe variate, fără semnificație, cum sînt: *to-te-to; te-ri-re;*



(J. J. Froberger, Courante „Auf die Mayerin")



(J. S. Bach, Courante din Suita nr. 1 pentru violoncel solo)

Courantă

te-ri-re-rem. Pentru că silabele te-ri-rem sînt frecvent folosite, cîntările scrise în această formă se numesc uneori tereremuri ori teretisme, de la gr. τερέτισμος teretismos sau τερέτισμα teretisma, cu înțelesul de ornamente* melodice. În acest fel sînt scrise polielee*, heruvice*, chinonice* etc. 2. V. notație (IV). (S. B. B.)

cratinian (< Cratinos, poet comic grec), (în prozodia antică) vers format din doi dimetri* coriambici (v. coriamb). (A. M.)

crăițele 1. Joc* popular din complexul călușului* în Dolj și Mehedinți. 2. Joc pop. românesc răspîndit în Oltenia. Este o „horă (1) de mînă" jucată de femei. Are ritm binar* și o mișcare vioaie, cu deplasări ample prin pași alergați și ușori. (C. C.)

crecelle (cuv. fr.) v. **morișcă**.

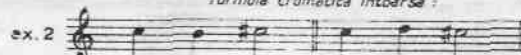
Credo (cuv. lat.), parte a treia a misei*. Și-a luat numele de la primul cuvînt al propoziției intonate de solist: *Credo in unum deum*, după care urmează o tratare polifonică* complexă, repartizată la grupe corale alternative care fuzionează în fraza* finală. Între lucrările de referință: C. din *Misa în si minor* de J. S. Bach. (I. S.)

crescendo (cuv. it. [creʃendo] „crescînd"), indicație de nuanță prin care se cere o creștere gradată a intensității (2) sunetelor. Vocile (1), instr. cu coarde și arcuș și cele de suflat pot realiza c. pe același sunet. Utilizat rar în muzica sec. 17, c. devine, prin școala de la Mannheim* și prin N. Jomelli, unul din importantele mijloace de sporire a expresiei muzicale. C. pe durate lungi este caracteristic în muzica lui Rossini și excelează în *Bolero*-ul de Ravel. Abrev.: *cresc.* Ant.: *decrescendo*.

cretic (< κρητικός creticos, „cretan") v. **amfimahru**.

cromatism (< gr. χρῶμα chroma „culoare"; fr. *chromatisme*; germ. *Chromatik*; it. *cromaticismo*), stare a structurii* muzicale, opusă diatoniei*, constînd în general din modificarea acesteia din urmă prin intermediul unor intervale* mai mici decît tonul*. A. *Tipologia* c. ■ Cea dintîi definire a c. aparține muzicii antice eline (v. greacă, muzică), unde unitatea de bază a structurii, tetracordul*, era modificată, mai ales în muzica instr. a Kitarei* prin *chroma* = urcarea treptei imediat inferioare pilonului superior al tetracordului și apariția, în consecință, în afara semitonului* diatonic, a unui semiton *cromatic* și a unei secunde mărite (ex. 1). Tetracordul cromatic utilizează pași mai mici decît aceia ai tretracordului diatonic, dar mai mari decît aceia ai celui enarmonic (1). Avînd nu doar un rol de „colorare", c. elin constituia baza unuia dintre cele trei genuri (II). ■ Teoria muzicii medievale a preluat c. în accepțiunea elină, mai ales în teoria muzicii bizantine*, care menține ideea unui tetracord cromatic. În Apus, reflexul acestei situații se recunoaște în teoria hexacordului* în care între *hexacordum molle* și *hexacordum durum* se vădește un contrast al treptelor diferit „alterate". ■ Muzicile monodice*, atît cele folc. cît și cele tradiționale ale Orientului cunosc efectele cromatizării sub imperiul mai multor factori: modificări ale tetracordurilor diatonice, diviziuni în diverse intervale — între care și unele cromatice — ale octavei* constitutive ale unui mod (ca în muzicile indiene, persane, arabe), contraste ale treptelor la scara întregului







Cromatism

sistem (ca în hexacord), oscilații apropiate ale treptelor. Au luat naștere astfel așa-numitele moduri cromatice sau neo-cromatice. O caracteristică a c. în cadrul monodiei o constituie comportarea sa „diatonică", în sensul că sunetele alterate nu se comportă ca niște sensibile* (sau, în cel mai bun caz, doar ca micro-sensibile), evitind de cele mai multe ori juxtapunerea* sunetului alterat cu cel natural*, printr-o „formulă cromatică întoarsă" (Messiaen) (ex. 2). (G. F.) ■ În folclor, c. este rareori direct, fiind despărțit, în consecsul structurii modale diatonice, de intervale mai mari. C. treptat de „alunecare" apare totuși în portamente* și uzează de el mai ales lăutarii*. Sînt frecvente modurile în care alterarea unui sunet este provizorie (mod cu trepte mobile), sau moduri în care c. apare numai în registrul (I) grav (ex. în mod mixolidic : *fa diez — sol-la-si-do-re-mi-fa becar)* sau numai în registrul acut (în modul acustic I : *mi becar — fa-sol-la-si-do-re-mi bemol*). Modurile în care se utilizează una-două secunde* mărite sînt considerate în muzica populară moduri cromatice (Brăiloiu) (v. *mod*). Treptele cromatizate (în principiu oricare din trepte poate fi cromatizată) dau naștere unor moduri bogat colorate, complexe, adesea unor moduri polivalente : alternare de minor* cu major*, pe aceeași finală*, sau de structuri diatonice și cromatice (ex. mixolidic urmat de eolic, pe aceeași bază prin mobilitatea treptei 3; sau eolic continuat cu eolic ce cadențează frigic sau cu locric etc.). Mobilitatea picnilor* din sistemul pentatonic dă naștere adesea „metabolei pentatonice" (Brăiloiu) „metabolei strînse" (Fischer) (v. metabolă). Mobilitatea treptelor poate reprezenta o etapă evolutivă de la pentatonic* spre hexa- sau heptatonie*, cînd sunetul cromatizat se impune prin frecvență, stabilitate și importanță funcțională. (E. C.) ■ Apariția caracterului de sensibilă al cromatizării, deci al calchierii funcției tensionale a sunetului cromatizat peste sensibila naturală, se manifestă în polifonia* medievală, unde sensibilizările așa-numitei *musica ficta* (falsa)* transformă subtonul* majorității modurilor în *subsemitonium modi**, ceea ce a contribuit treptat la unificarea modurilor în unica structură a tonalității (1) major-minore. Tot această structură este aceea care stabilește deosebirea între semitonul diatonic și cel cromatic, între c. *pasagere* (un lanț de asemenea sunete cromatice dă naștere așa-numi tului c. de *alunecare*-Chailley) sau *modulante*, cele din urmă de o extremă importanță în *dezvoltarea armonici* (III, 2). Stabilirea definitivă a *gamei* cromatice*, în care cele 12 sunete au, principial, o importanță egală, se petrece odată cu realizarea teoretică și practică a temperării* egale. Notația (I) europ. în uz apelează la normele alterației (2—3) sunetele cromatice suitoare notîndu-se, în general, cu diezi* iar cele coborîtoare cu bemoli*, ținîndu-se seama totuși ca sensibilele apărute să nu vizeze tonalități (2) prea îndepărtate (*la diez = si bemol; sol bemol = fa diez — ex. 3*); becarul* poate avea, în unele situații, o funcție de alterare. ■ Cu rădăcini profunde în structura modală și necunoscînd efectele „stilului alterat" este c. *diatonic*. O seamă dintre caracteristicile modalului, între care structura tetracordală, fluctuația treptelor în cadrul unor limite fixe (tetracordul însuși, pilonii cvintei perfecte), intervalele primare (cvinta, cvarta) sau cele generatoare ale sistemelor primitive (terța mică, secunda mare) sînt preluate în structura c. *diatonic*. Geneza acestui cromatism a fost văzută în „amestecul sistemelor" modale, inclusiv între stările lor majore și minore (von der Nüll) sau între o scară diatonică și una cromatică, între diverse părți componente ale unui mod, temporar încorporate în tonalitatea de bază (Vincent), între modurile construite pe aceeași finală (Brelet). La configurarea profilului acestui c., profil ce vehiculează intervalica primară amintită, contribuie anumite legi ce rezultă din mutația (1—3) conjunctă și disjunctă a intervalicii în modal, din evitarea semitonurilor imediat alăturate. Intervalele aparent cromatice — cele primare — sînt aceleași ca și în construcțiile diatonice. Principalul element vehiculator al intervalelor primare este „formula cromatică întoarsă" care, înlănțuită prin ea însăși, dă naștere unui mediu parțial sau total cromatic, anulîndu-se prin aceasta reperele modale tradiționale : pilonii tetracordurilor sau chiar octava (c. diatonic dovedindu-se, asemenea altor structuri cromatice contemporane, ca un sistem necotaviant). Ca reper al fluxului cromatic se impune în schimb „cvinta fasciculară", între ai cărei piloni „fascicolul cromatic" urmează un drum serpuitor, printre treptele alterate și cele nealterate. Acest drum nu este întîmplător, ci se ghidează după formula întoarsă. *B. Situația stilistică* a c. Orice stare cromatică exacerbată sau generalizată este considerată de către esteticile* clasice sau conservatoare ca fiind expresia unei decadențe (v. ethos). Sigur este că muzicile folclorice, cel puțin cele din spațiul europ., cunosc mai mult accidental c., în schimb epocile de mare înflorire profesională, de avansată tehnicizare, fac apel frecvent la c. ■ Trecerea de la starea monodică la cea polif. a structurii muzicale a cromatizat (prin sensibilizare) vechile moduri, a condus la eșafodaje multiplu cromatice, ca de ex. cadența (1) dublu-cromatică a lui Machault sau amestecul de moduri, cu sensibilele lor caracteristice, în stilul școlii neerlandeze*; cromatizarea madrigalului* (Gesualdo) devine chiar o manieră, conformă tendințelor manierismului*. ■ În stilul armonic ce se afirmă deja în baroc* și, plenar, în clasicism*, alterarea unităților melodice sau armonice este limitată, păstrîndu-se echilibrul între diatonia predominantă și efectele alterării ce întăresc caracterul

dominantic antrenînd de regulă și dominante* intermediare. ■ Romantismul* extinde tot mai mult sfera c., dezechilibrînd raportul acestuia cu diatonia, o dublă acțiune de cromatizare manifestîndu-se pe de o parte în armonie, unde componentele acordului* sînt alterate, fără obligația rezolvării disonanțelor* intervenite, iar pe de alta în melodie, unde sensibilele apar peste tot; stilul „Tristan" al lui Wagner este simptomatic în acest sens. ■ Atonalismul* a preluat c. wagnerian, absolutizîndu-l și desființînd, deci, diferența funciară dintre c. și diatonie. Reorganizarea spațiului total-cromatic (dodecafonic) temperat* prin serie* confirmă tocmai egalitatea tuturor sunetelor gamei cromatice. Serializarea altor parametri* de către Messiaen și post-serialiști reprezintă extinderea c. în toate componentele structurii. ■ Coexistența c. modal — în ipostaza sa de c. *diatonic* — cu serialismul* și cu alte sisteme (II, 5) actuale îl situează alături de acestea în tendința înfăptuirii unei ordini total-cromatice. Prezent în forme incipiente în limbajul muzical al școlilor naționale ale sec. 19, c. diatonic a devenit o trăsătură caracteristică pentru limbajul școlilor naționale moderne (Janáček, Bartók, Stravinski, Enescu ș.a.) sau a muzicii contemporane orientate spre modal, constituindu-se, pentru moment, chiar într-o replică la adresa dodecafoniei. C. diatonic nu este incompatibil, așa cum o dovedește ultima perioadă de creație a lui Stravinski sau vocabularul unora dintre compozitorii români contemporani, cu o organizare serială ori bazată pe moduri (I, 10) complementare sau „sintetice" (G. F.)

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *Un problème de tonalité (La métabole pentatonique)*, în: *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, Paris, 1945; același, *Despre bocetul de la Drăguș (Jud. Făgăraș)*, în: *Arhiva pentru știința și reforma socială*, Buc., 1932; Fischer, E. *Beiträge zu Erforschung der chinesischen Musik* S. I. M., XII, Leipzig, 1910–1911; Bartók, B., *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Viena, 1935; Ciobanu, G., *Modurile cromatice în muzica populară românească*, Rev. folc., tom II, 4, 1966; același, *Les liens folkloriques musicaux des peuples sud-est de l'Europe* în: *Actes des premier Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*, Sofia, 1970; Kroyer, Th., *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal*, în: Beiheft der IMG, 1902; Chailley, J., *Essai sur les structures mélodiques*, în: *Revue de musicologie*, vol. XLIV, Décembre 1959; Rațiu, A. și Stroe, A., *Modurile împrospătează melodia*, în: *Muzica*, nr. 6, 1959; Holopov, I. *Observații asupra armoniei contemporane*, trad. din lb. rusă, în: *Probleme de muzică*, nr. 2, 1962; Jakoby, R., *Zur Frage der Akzidenten in Chorsätzen des 16. und 17. Jahrhunderts*, în: Nz f M, nr. 9/1962, Progner, H., *Hat Diatonik Zukunft?* în: *Musica*, Kassel, Heft 4, 1963; Brelet, Gisèle, *Béla Bartók*, în: Roland-Manuel, *Histoire de la musique*, Paris, vol. II, 1963; Firca, Gh., *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Buc., 1966; Kapst, E., *Zum Tonalitätsbegriff bei Bartók*, în: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók*, 1971, Budapesta, 1972.

cromette (cuv. fr.) v. **tuburi de schimb.**

cromorna (cuv. it.; fr. *cromorne*; germ. *Krummhorn*) **1.** Instrument de suflat cu ancie* dublă din sec. 16–17. Anciile erau montate într-un butoiaș cu deschizătură, care proiecta suflul spre ancii fără ca instrumentistul să le atingă cu buzele. Pe tubul încovoiat al c. erau 7–8 orificii. Instr., construit în diferite mărimi, avea un ton de un timbru* închis, cu caracter dur. Sin.: *cornamuto torto*. **2.** Tuburi cilindrice (8') ale orgilor* din sec. 18 cu sunet tare, de un timbru deschis. (W. D.)


Cromorna (1)

crotale (< it. *crotali*; engl. *crotales*; fr. *crotales*; germ. *Zymbelstern*), talgere* mici din metal de diferite dimensiuni (de la 6–15 cm⌀), a căror vechime se pierde în antichitate. Fiecare c. are un sunet precis. Berlioz, prin lucrarea sa *Romeo și Julieta*, le-a introdus în orch. simf. Echiv. fr. *cymbales antiques*. (A. P.)

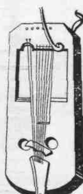
crotta v. **cruth.**

crowd v. **cruth.**

crth v. **cruth.**

crucifixus (cuv. lat.), secțiune din credo*, la rîndul său una din părțile componente ale misei*. O desăvîrșită pagină este c. din *Missa în si minor* de J. S. Bach. (I. S.)

cruth, probabil primul tip de instr. cordofon cu arcuș* apărut în Europa. De origine celtică, cunoscut din sec. 7 sub diferite denumiri (*chrotta britannica, crotta, crowd, crth, crwd etc.*), prototipul avea trei coarde întinse peste tastieră*. Corpul de formă dreptunghiulară era prevăzut cu un fel de călus* rudimentar și orificii de vibrație în formă de „f"-uri. Mai tîrziu apar și coarde burdon (II, 2), în număr de 1–2. Trecînd prin diferite forme și denumiri (*fidula*, giga* (2) etc.) din c. se dezvoltă marea familie a violelor* și a lirelor cu arcuș (v. liră). (W. D)


Cruth

crwd (cuv. engl.) v. **cruth.**

cuban rattles (cuv. engl.) v. **maracas.**

culegere de folclor. Preocupările pentru culegerea folclorului* se manifestă încă din sec. 16, în cîteva țări europene (Franța, Spania, Norvegia) doar sporadic, curentul de cercetare devenind însă general începînd din sec. 18. O importanță considerabilă pentru impulsionarea c. o deține voluminoasa colecție, publicată în 1723, a promotorilor curentului poporanist

din Anglia, Percy Thomas și W. Scott *(Relicve din vechea poezie engleză)* ca și volumul lui Herder, apărut în 1779 *(Glasurile popoarelor în cîntece)*. În Europa răsăriteană, ideile lui Herder și e. de cîntece epice sîrbești și croate ale abatelui Albert Fortas și ale lui Karadžić au avut un puternic ecou și în România. În realitate, interesul pentru folclor s-a născut în același timp cu procesul de făurire a statelor naționale și, pe plan artistic, odată cu formarea școlilor naționale. La noi, culegerea producțiilor spirituale ale poporului este o consecință a luptei împotriva feudalismului și a mișcării naționale de eliberare de sub jugul otoman. Primele cercetări sînt realizate de corifeii Școlii latiniste și continuatorii lor (Samuil Micu, Gh. Șincai, Ion Budai-Deleanu, dr. Vasilie Pop, 1817), în scopul dovedirii latinității poporului și a limbii românești. Ei culeg date numeroase despre obiceiurile și genurile pop. (colind*, cîntec* = „hore": bocet* și cîntec ceremonial funebru, de nuntă și de primăvară, dans, instrumente*) care confirmă originalitatea producțiilor spirituale ale românilor și continuitatea lor neîntreruptă, iar prin compararea celor cinci melodii culese de Eftimie Murgu cu melodiile sîrbești se lărgește domeniul de cercetare și la repertoriul muzical. Conștienți de valoarea documentară, națională și artistică a folc., intelectualii vremii lansează apeluri pentru culegerea lui, indicînd și sumare principii metodologice (Ch. Bariț, Titus Cerne etc.), inițiază culegeri masive de poezii pop. și, paralel, dar mult mai sumare, de melodii. În ce privește metodele de investigație, definirea conceptului de folc., scopul și domeniul de cercetare, se disting patru etape: de la sfîrșitul sec. 18, pînă în jurul anului 1848; după 1848 pînă în deceniul al doilea al secolului 20; perioada dintre cele două războaie mondiale; perioada de după al doilea război mondial. Dacă primele culegeri de literatură și muzică pop. au un scop practic imediat, sînt efectuate de amatori, fără o metodă științifică (conceptul de folc. nefiind clarificat), de unde terminologia variată și neprecisă (poezie pop., poporană sau poporală, arii naționale, cîntece sătene și orășene, arii naționale, melodii române etc.), atitudinea subiectivă în alegerea pieselor și limitarea domeniului de cercetare, preferința pentru interpreții-creatori din mediul urban, îndeosebi lăutari*, „corectarea" și însoțirea acestora cu acompaniament* de pian (pentru a le face „mai frumoase", pe gustul publicului orășean), colecțiile publicate (sau rămase în manuscris) ne dau o imagine precisă asupra repertoriului cu largă circulație, la modă, în orașele mari. Ele au o incontestabilă valoare artistică și documentară. Spre deosebire de Anton Pann și Gh. Ucenescu care își scriu melodiile în notație (IV) psaltică — cunoscută într-un cerc restrîns din lumea satelor și orașelor — toți ceilalți culegători de melodii pop. utilizează notația (I) apuseană (Rujițki, J. Andreas Wachmann, Ehrlich), la care adaugă un acompaniament de pian. După apariția colecțiilor lui Alecsandri, culegerile de cîntece pop. se înmulțesc (Miculi, A. Berdescu, D. Vulpian etc.), dar metoda rămîne încă un deziderat, deoarece, cu toate declarațiile din prefața volumelor care relevă tendința cercetătorilor de a respecta principiul obiectivității, de a nu „schimba nemică nici în melodie nici în acompaniament" (Ehrlich) sau „melodii aranjate în adevăratul lor stil și întocmai precum se execută de lăutarii români . . . "(Berdescu), autorii lor nu sînt consecvenți. T. T. Burada și D. Kiriac, „părintele științei folclorice românești" (Brăiloiu) aduc contribuții valoroase la definirea termenului de folc., prin schițarea unei metode științifice bazată pe principii moderne în ce privește: atitudinea obiectivă față de documentul folcloric, delimitarea genurilor (I, 3) folclorice, lărgirea domeniului de cercetare la diferite medii sociale din toate provinciile țării și cercetarea exhaustivă a tuturor genurilor legate de condițiile care le-au generat, notarea textului poetic sub melodii, înregistrarea*, pe cît posibil, a melodiilor cu aparatele vremii (fonograful Edison), neintervenția în melodica și ritmul pieselor, obligația consemnării datelor auxiliare care să explice geneza, viața reală a pieselor, numele și vîrsta interpretului, localitatea unde s-a efectuat e.. etc. La cristalizarea metodei științifice de e. și interpretare a producțiilor spirituale ale poporului au contribuit mai mulți factori: influența activității folclorice a lui D. Kiriac și O. Densusianu, continuitatea publicațiilor inițiate de Academia Română, în urma unor concursuri cu prilejul cărora, în discuțiile pentru premiere, se lămuresc și se propagă ideile călăuzitoare ale unei metode științifice, apariția primei metode de folc. muzical a lui C. Brăiloiu (București-Paris, 1931), activitatea intensă de culegere a urmașilor lui Densusianu, cea datorată lui Bartók, Brediceanu, Drăgoi ș.a., înființarea celor două Arhive de folclor*: Arhiva fonogramică de pe lîngă Ministerul cultelor și artelor condusă de G. Breazul (1927) și Arhiva de folclor, condusă de C. Brăiloiu (1928), adunarea unui material voluminos prin intermediul concursurilor Societății Compozitorilor Români (1925 și 1928), propunerea unei culegeri sistematice de pe tot întinsul țării cu ajutorul unor cadre specializate formate de Brăiloiu, la Conservatorul de Muzică din Capitală. Ultima etapă, după al doilea război, se remarcă prin perfecționarea metodei lui Kiriac și Brăiloiu și adaptarea acesteia la noile condiții de viață și la posibilitățile ample de lucru, în cadrul unui institut la care colaborează cadrele formate de Brăiloiu la care se alătură elemente noi (Institutul de Folclor din București cu o filială la Cluj). Aici principiile metodologice ale înaintașilor sînt adoptate și aplicate, în cadrul

unor colective de specialişti, după un plan sistematic de cercetare, în multe zone ale ţării, cu scopul redactării unor complexe monografii zonale şi tematice. La tehnica de culegere cunoscută din etapele anterioare se adaugă noi tehnici de lucru şi se realizează studii valoroase, preliminare ale Marelui Corpus al folclorului românesc, ale cărui jaloane au fost fixate în *urma unor discuţii adîncite în cadrul Institutului* de folclor, devenit mai tîrziu Institutul de etnografie şi folclor apoi Centrul de cercetări etnologice şi dialectologice. Numărul impresionant de melodii înregistrate cu fonograful şi cu magnetofonul (după 1949), însoţite de un bogat material documentar (texte poetice, descrieri de obiceiuri, de instr., fotografii, filme) sînt o dovadă indubitabilă a bogăţiei inestimabile a folc. românesc şi a capacităţii de cercetare a specialiştilor după metodele ştiinţifice moderne.

Bibliogr.: Cerne, T., *Culegerea melodiei pop.*, în: *Aria*, Iaşi, 1834; Bariţ, Gh., *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, din 24 dec.; 29 ian., 1938; Densusianu, O., *Folclorul. Cum trebuie înţeles*, în: *Viaţa nouă*, Buc., 1910; Breazul, G., *Pentru muzica pop.*, în: *Ideea Europeană*, Buc., 15–22 ian. 1925; Brăiloiu, C., *Esquisse d'une méthode de folclore musical*, Paris, 1931; acelaşi, *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguş (Roumanie)*, Paris, 1960; Stahl, H. H., *Tehnica monografiei sociologice*, Buc., 1934; Bartók, B., *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire?* Geneva, 1948; Ursu, N., *Îndreptar pentru culegerea cîntecelor pop., cu bibliogr. asupra folclorului românesc muzical*, în: *Rev. Inst. social Banat-Crişana*, 1942; Pop., M., *Cîteva observaţii privind cercetarea folclorului contemporan*, în: *Rev. folc.*, 4, nr. 1–2, 1959; Ciobanu, Gh., *Culegerea şi publicarea folclorului muzical românesc*, în: *Rev. de etnografie şi folc.*, 10, nr. 6, 1965; Comişel, Emilia, *Folclor muzical* cap.: Istoricul interesului pentru folc., Buc., 1967; Bîrlea, O., *Principiile cercetării folclorice*, în: Rev. de etnografie şi folc., 11, nr. 3, 1966; acelaşi, *Metoda de cercetare a folc.*, Buc., 1969. (E. C.)

culisă (< fr. *coulisse*), partea mobilă a tubului trombonului* ce alunecă în sus şi în jos pe partea fixă a tuburilor paralele ale instr. Deplasînd c., prin manevrarea acesteia cu *mîna dreaptă*, executantul prelungeşte sau scurtează coloana de aer, modificînd astfel înălţimea* sunetelor. (D. P.)

cunună (sau cîntecul cununii), cîntec ceremonial, legat de un obicei agrar cu caracter ritual care se practică la sfîrşitul secerişului. Cîntecul se execută în grup., în timp ce muncitorii se întorc la stăpînul holdei, cu c. (obiect ritual confecţionat din cele mai frumoase spice de grîu secerat), pe care o poartă una sau mai multe fete (sau băieţi). Obiceiul s-a păstrat numai în Transilvania. Textul poetic este mitic sau descrie elementele esenţiale ale obiceiului, aspecte ale relaţiilor de muncă din trecut, sfîrşind cu urări de belşug şi recoltă bogată. Străvechi rit de fertilitate (cu funcţia de a asigura recolta bogată, de selecţionare naturală a seminţelor), obiceiul are semnificaţie socială, rituală şi distractivă. Melodiile, deşi variate, au cîteva trăsături comune: structuri sonore cu prioritate majore* pre- sau pentatonice* de tip major (cu picnonul* la bază) sau construite din două microstructuri (tricordie* majoră, cu salt inferior de cvartă, plus pentatonic 4; prepentatonic 1 evoluat la pentatonic 4, cu pieni*; tetracordie cu salt de cvartă inferioară; pentacord* cu substrat pentatonic sau hexacordie majoră); formă fixă, strofică alcătuită din 2 (AB), 3 (ABC) sau 4 rînduri melodice*, înrudite ($ABCC_c$, ABB_{vc}, AB Rf = Av); ritm liber, parlando rubato, sau rar, giusto silabic (v. sistem (II, 6)). Obiceiul este cunoscut în multe ţări europ. (la pop. slave şi baltice) şi extraeurop. V. *Dealul Mohului*.

Bibliogr.: Ionică, I. I., *Dealul Mohului. Ceremonia agrară a cununii în Ţara Oltului*, Buc., 1943; Gennep, van A., *Manuel de folklore français contemporain, vol. I–V. Les cérémonies périodiques cycliques et saisonnières*, Paris, 1951; Schmidt, W., *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Rumänen Siebenbürgens*, Sibiu, 1866; Burada T., *Cîntecul cununii la poporul român din Transilvania*, în: *Convorbiri literare*, 14 1880–1881; Buhociu, O., *Die Feiertage des Sommers und Herbste in Rumänien* în: *Zeitschrift für Balkanologie*, Jahrgang VI, Heft I, Wiesbaden, 1968, p. 3–39; Comişel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967; Moldoveanu-Nestor, Elisabeta, *Cununa – sărbătoare a secerişului*, în: Rev. folc., tom. 9, nr. 6, 1964; Pitiş, G. I., *Obicee de ale plugarilor din Ţara Oltului*, în: *Conv. lit.*, XXVI, 1892; Luingmann, W., *Traditionswanderungen Euphrat-Rhein, Studien zur Geschichte der Volksbräuche*, FFC 118–189, Helsinki, 1938; Eliade, M., *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1968.

cuplet (fr., it., engl.; germ. *Couplet*) **I. 1.** În forma de rondo*, secţiunile, distincte tematic şi tonal, intercalate între expunerile repetate ale refrenului*. **2.** Secţiunea întîi în forma de lied* strofică, de tip ABC (denumită şi c.-refren), utilizată în muzica corală*, de cameră*, uşoară*. **II.** În teatrul muzical (operetă*, revistă*,

Cunună

vodevil*), denumire dată ușor piese vocale cu conținut satiric. (C. A. B.)

cursus v. **repercussa.**

curtal (cuv. engl.) v. **fagottino.**

cutie de rezonanță, corpul principal al instrumentelor cu coarde pe care se fixează călușul* și coardele. La instr. de coarde cu claviatură* (clavecin*, pian* etc.), coardele sînt fixat în interiorul c. C. intensifică și colorează sunetele produse de coarde. (G. M.)

cvartă (quartă), interval* de patru trepte* într-o gamă diatonică*. C. *perfectă* este c. care, pornind de la sunetul de bază (tonică*, finalis*), numără două tonuri* și un semiton* diatonic (ex.: într-o gamă de *do, do-fa*). C. mărită rezultă din mărirea c. perfecte cu un semiton cromatic* (ex.: *do-fa diez;* ca interval natural*, c. mărită se găsește pe treapta a IV-a a unei game majore — ex.: *fa-si* — și, fiind alcătuită din trei tonuri, se numește triton*); în gama cromatică temperată* c. mărită este egală, prin „enarmonie", cu cvinta* micșorată. C. *micșorată* rezultă din micșorarea c. perfecte cu un semiton (ex.: *do-fa bemol*). Denumirea de c., fără nici o altă specificare, se referă la c. perfectă. ■ În gama pitagoreică, c. avea valoarea de 4/3 (1,33333), valoare (raport) exprimînd sunetul produs de vibrarea unei pătrimi a coardei monocordului*. Aceeași valoare i-a fost atribuită și în ev. med. și în Renaștere* (Zarlino). În seria armonicelor* superioare, c. ocupă locul al treilea (după octavă* și cvintă) cu valoarea 3/4 (inversul lungimii coardei). În sistemul temperat, c. are valoarea 1,343 (în nr. zecimale) sau 5000 (în cenți*). ■ Fiind primul dintre intervale, ce rezultă din răsturnarea* altui interval la octavă*, respectiv din aceea a cvintei*, c. are o situație specială, atît în ceea ce privește implicarea sa în constituirea sistemelor cît și a calității sale. Interval primar, ca și octava și cvinta, c. intervine mai puțin în constituirea unor sisteme (I, 4) pre- și pentatonice* (aflate sub imperiul principiului consonantic* al cvintei), dar are un rol important în ordonarea, mai mult melodică, a sistemelor heptatonice (v. tetracord). ■ În virtutea caracterului său primar, c. a participat la constituirea *organum**-ului medieval, deținînd un rol precumpănitor — în asociere cu terța* — și în *faux-bourdon**. Disputele cu privire la caracterul (calitatea) de consonanță perfectă sau imperfectă a c., începute încă din ev. med. s-au răsfrînt asupra situației sale în armonia (III, 2) clasică; oricare ar fi fost răspunsul față cu această dilemă, integrarea c. într-o structură de cvintă-terță, structură proprie acestei arm., impunea o evitare a formațiilor verticale de c., ce dădeau o senzație de „gol", ca și tratarea c. ca disonanță*, atît într-o singură linie melodică (voce (2)) ca și în acordul de cvartă și sextă (v. acord). În alți termeni, principiul tonal (v. tonalitate (I, 2)), puternic afirmat în fundamentul arm. prin cvintă, nu poate fi contrazis de dezechilibrul introdus, în același sens, prin plasarea c., în grav. Contrar principiilor clasice, arm. sec. 20 a pus c. la baza unor structuri acordice, fie în virtutea unei tonalități lărgite, sau în aceea a atonalismului*, fie prevalîndu-se, mai ales, de rolul structural al c. în melodica de factură modală. (G. F.)

cvartdecimă (< lat. *quarta-decima* „a patrusprezecea"), interval format între un sunet și

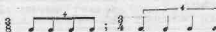


Cvartdecimă

a patrusprezecea treaptă față de acesta, în ordinea scării diatonice* (septima* peste octavă*). (A. M.)

cvartet (quartet) (< lat. *quartus* „patru"; it. *quartetto;* fr. *quatuor;* germ. *Quartett*) 1. formație instrumentală sau vocală compusă din patru executanți, fiecare reprezentînd o voce (2) unică. Din formele c. instr., c. *de coarde*, deosebit de omogen ca sonoritate și posedînd largi și, totodată, unitare mijloace tehnice, este capabil să redea o muzică expresivă, concentrată și nuanțată. 2. Lucrare destinată formației de c. (1). Cele scrise pentru c. *de coarde* ciclic* (v. ciclu (I, 2)), se caracterizează prin esențializarea imaginilor sonore, solicitînd puternic pe ascultător, pe un plan de înaltă gîndire artistică. De la creatorul c. *de coarde*, care a fost J. Haydn, toți marii compozitori au scris lucrări în acest gen, reprezentative pentru opera lor, pentru literatura universală. (G. M.)

cvartolet (< lat. *quartus* „al patrulea"). diviziune (1) excepțională (neregulată) a unei valori ternare* în patru subdiviziuni. (A. M.)



Cvartolet

cvintă (quintă), interval* de cinci trepte* într-o gamă* diatonică*. C. *perfectă* este c. care, pornind de la sunetul de bază (tonică*, finalis*), numără trei tonuri* și un semiton* diatonic (ex.: într-o gamă de *do, do-sol*). C. *mărită*, rezultă din mărirea c. perfecte cu un semiton cromatic* (ex.: *do-sol diez*; în gama minoră* armonică c. mărită apare pe treapta a treia; în *la* minor armonic — *do — sol diez*). C. *micșorată* rezultă din micșorarea c. perfecte cu un semiton cromatic (ex.: *do-sol bemol*); în gama cromatică temperată* c. micșorată este egală, prin enarmonie (2) cu cvarta* mărită (tritonul*). Denumirea de c., fără nici o altă specificare, se referă la c. perfectă. ■ În gama pitagoreică, c. avea valoarea de 3/2, valoare (raport) expri-

mînd sunetul produs de vibrarea unei treimi a coardei monocordului*. Aceeaşi valoare a fost păstrată şi în ev. med. şi Renaştere (Zarlino). În Seria armonicelor* superioare, c. ocupă locul al doilea, după octavă*, cu valoarea 2/3 (inversul lungimii coardei). În sistemul temperat, c. are valoarea 1,498 (în nr. zecimale) sau 7000 (în cenţi*). ■ Caracterul „primar" al c., ca interval rezultat dintr-un raport matematic, simplu sau produs pe a doua treaptă a fenomenului armonicelor*, joacă un rol primordial în toate culturile muzicale în *stabilirea sistemelor* (II) intonaţionale, fiind implicată atît în consonanţele* naturale, „inconştiente" ce regizează cîntul vocal cît şi în tehnica instr., unde raporturile simple în lungimea corzilor şi a tuburilor sonore conduc la soluţii fireşti. Cu o puternică „afinitate tonală" prin pilonul ei fundamental, c. este totuşi primul interval diferit de octavă* care oferă prin cele două componente ale sale un element dinamic (pe care nu-l au cele două sunete echivalente ale octavei), element „analizator" şi generator, în acelaşi timp, de noi intervale. Astfel, în sistemul chinez sau în cel pitagoreic: în cel din urmă toate intervalele gamei sînt derivate prin reduplicări ale c. Pentatonica* este prin excelenţă un sistem de c. ■ În conformitate cu teoria ant. a celor trei consonanţe (octava, c. şi cvarta), c. a participat la constituirea *organum**-ului medieval. A ajuns însă curînd să fie interzisă într-o mişcare paralelă* a vocilor (2) — situaţie păstrată ca o regulă restrictivă şi în armonia (III, 2) clasică, mai puţin în cea contemporană — tocmai datorită stabilităţii sale tonale, ce crea, pe de o parte, o succesiune de piloni deconcertanţi pentru unitatea întregului şi anula, pe de altă parte, prin prea slaba diferenţiere a pilonului superior, una dintre partidele* polif. V. *cercul cvintelor*. (G. F.)

cvintdecimă (< lat. *quinta-decima* „a cincisprezecea"), interval* format între un sunet şi al 15-lea de la el în ordinea scării diatonice* (dubla octavă*). (A. M.)


Cvintdecimă

cvintet (**quintet**) (< lat. *quinius*, „cinci"; it. *quintetto*; fr. *quintette*; germ. *Quintette*) **1.** Formaţie instrumentală sau vocală pentru cinci executanţi. **2.** Lucrare destinată formaţiei de c. **(1)**. Lucrările de c. instr. se organizează ciclic (v. ciclu **1. 2**). C. a apărut în creaţia comp. universală fie din necesitatea diversificării timbrurilor* printr-o scriitură adesea solistică, fie din aceea a satisfacerii unei logici muzicale, mai ales armonică, insuficient rezolvată de cvartet **(2)**. C. de suflători utilizează de regulă instr. de suflat de lemn (fl., ob., cl.,fag.) şi un corn, în timp ce c. de coarde reprezintă un cvartet în care se adaugă un c. bas sau în care unul dintre instr. este dublat (2 vl., 2 viole, v. cel. — Mozart, Beethoven, Spohr, Brahms, Bruckner; 2 vl., vla, 2 v. celi — Boccherini, Schubert, Taneev). Cvartetul de coarde, căruia i se adaugă pianul, este c. cu pian (Mozart, Weber, Brahms, Franck, Fauré, Hindemith, Enescu, Şostakovici). Acelaşi cvartet de coarde poate fi completat cu un instr. de suflat (c. cu cl. de Mozart, Brahms). (G. M.)

cvintolet (lat. *quintus* „al cincilea"), diviziune **(1)** excepţională a unei valori binare* sau ternare* în cinci subdiviziuni. (A. M.)



Cvintolet

cymbales (cuv. fr.) v. **talgere**.

cymbales antiques v. **crotale**.

cymbals (cuv. engl.) v. **talgere**.

cymbalum v. **chimvale**.

cymbalus v. **ţambal**.

cyrenaicum (< Cyrene, oraş grecesc pe coasta Africii) (în prozodia* antică), vers format dintr-o dipodie* anapestică şi una iambică: U U — U U —/U — U —. (A. M.)

D

d 1. Numele celui de al patrulea sunet al gamei* în nomenclatura alfabetică provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din Evul Mediu. În teoriile muzicale anglo-germ. actuale, **d** este echivalentul lui *re** ; popoarele romanice au înlocuit în solmizație* literele prin silabe (**D** = *re*). **2.** În sistemul modurilor (I, 3) gregoriene, **d** este *finalis* (v. finală) pentru modul 1 și 2 *(dorian* și *hipodorian)*. **3.** Cheie* : **D** era folosită cu acest rol, prin sec. 13–16, însoțită întotdeauna de o cheie de *sol*. **4.** Abrev. : *discant**, *dominantă** ; *da capo** ; *dal segno**, *destra* (v. d.m.).

da capo (loc. it. „de la cap, de la început"), indicație prin care se cere repetarea piesei muzicale de la început. Abrev. *d. c.* **D. c.** *al fine* arată că piesa trebuie reluată de la început și încheiată la punctul unde apare mențiunea *fine*. **D. c.** *al segno e poi la coda* cere reluarea pînă la semnul 𝄌, de unde trece direct la *coda**. Menuetul* clasic include, explicit sau implicit, indicația : *minuetto d. c. senza ripetizioni*, ceea ce înseamnă că, după executarea cu repetiții a fiecăreia dintre cele 2 secțiuni ale menuetului, apoi la fel a trio(3)-ului, la repriză*, menuetul se execută fără repetiții. V. *abreviații ; arie* **(1)**.

dactil (< gr. δάκτυλος *dactylos*, „deget"), picior (1) metric format dintr-o silabă lungă urmată de două scurte : — ∪ ∪. Își trage numele de la analogia cu cele trei falange ale degetului (una mai lungă și două mai scurte). În versurile dactilice, unitatea metrică coincide cu piciorul (și nu cu dipodia*, ca în versurile iambice*, trohaice* sau anapestice*). (A. M.)

dactilo-epitrit, (în metrica (2) antică) asociere de serii dactilice* cu epitrit* II (derivat, la rîndul lui, din dipodia trohaică*). (A. M.)

dairea, instrument de percuție asemănător tamburinei*, format dintr-o membrană întinsă pe un cerc (obadă) de lemn în care sînt introduse din loc în loc mici discuri metalice. Instrumentistul lovește membrana, agită cercul sau alunecă degetul peste membrană, producînd sunete prin vibrația membranei la care se alătură sunetele discurilor metalice. Este de origine persană și avea rol de imprimare a ritmului în dans. (L. B.)

dal segno /seño/ (loc. it. „de la semn"), indicație prin care se cere repetarea piesei muzicale de la semnul 𝄋. Abrev. : *d.s.* și *dal. s.*

dans (< fr. *danse*, prin germ. *Tanz)*, gen artistic constituit din mișcări variate, ritmice și expresive ale corpului omenesc, executate de regulă cu acompaniament* muzical. Originile **d.** coincid cu cele ale comunităților omenești, avînd funcții rituale (mistice, războinice), ca invocare a forțelor divine (rezultat al neînțelegerii fenomenelor din natură și societate) pentru reușita la vînătoare, confruntări tribale etc. La unele popoare, caracterul ritual s-a păstrat, decantat și abstractizat, pînă în zilele noastre. La vechii greci **d.** făcea parte dintre disciplinele fundamentale ale educației, considerat eficient pentru sădirea, menținerea și întărirea sentimentelor de solidaritate socială : **d.** războinice (pirice), pacifice (emelii), de cules al viilor (epilenice) etc. La romani, **d.** ritual *saltatio* (degenerat odată cu decăderea Imperiului) avea de asemenea funcții invocatoare. În ev. med., cu toată tendința clerului de a menține funcția religioasă a **d.**, influențele laice sînt din ce în ce mai puternice, accentuîndu-se în sec. 13, cînd se impun în practica socială genuri diverse (denumite chorea **(2)**, charola, carole*, danse, estampie, ductia, pastourelle* ș.a.), în afara unor alegorii și simboluri, ca o expresie simplă și puternică a dragostei de viață a poporului. Renașterea* adîncește acest proces : pașii simpli de pînă acum se dezvoltă,* se combină, gesturile și mișcările se individualizează, apar forme noi, se creează succesiuni tipice (un **d.** lent, binar*, urmat de altul rapid, ternar*) care vor genera suita*, cristalizată în patru părți fixe : allemanda*, couranta*, sarabanda*, giga*. În vremea lui Bach, suita se executa independent și a jucat un rol important în dezvoltarea muzicii instr. Pe lîngă cele patru **d.** de bază, se includ și altele — bourée*, gavota*, musette*, polacca, menuetul* (foarte important, devenind parte constitutivă a simfoniei*), ciacona*, pasacaglia* (variațiuni pe o temă* ostinato*, cu rol determinant în unele forme muzicale). Spre sfîrșitul sec. 18, din Viena iradiază valsul*, **d.** derivat din Ländler* ; tot atunci se impun **d.** ale altor popoare, ca mazurca*, polca*, boleroul*, jota*, fandango*, ceardașul* ș.a. care cuceresc toate mediile sociale, avînd rol de seamă în constituirea și afirmarea școlilor naționale. La hotarul dintre sec. 19 și 20, se răspîndesc **d.** de origine amer. ca tango*, samba, habanera*, charlestonul*, foxtrotul* etc., care poartă amprenta muzicii de jazz*, influențînd creația unor compozitori moderni. Poporul român are **d.** de o deosebită bogăție și varietate, care se execută individual, sau în grup (perechi, linie, cerc), diferind de la regiune la regiune. Caracteristică este practica folosirii ca suport

muzical a unor melodii diverse pentru unul și același **d.**, ca și executarea pe aceeași melodie a mai multor **d.** Cele mai răspîndite sînt hora (1), sîrba*, învîrtita*, călușul* și multe altele, cu tendința de generalizare datorită activităților artistice de amatori și, îndeosebi, TV. (v. joc). În creația muzicală românească, **d.** pop. au fost utilizate mai întîi în aranjamente*, rapsodii* instr., apoi au stat la baza unor prelucrări* mai complexe, mergînd pînă la invenții melodico-ritmice sugerate de structurile tipice. **D.** românesc a pătruns nu numai în muzica de balet* a lui M. Jora, P. Constantinescu, Z. Vancea ș.a., ci și în creația corală* camerală* și simfonică* a lui G. Enescu, M. Jora, M. Andricu, M. Negrea, P. Constantinescu, Th. Rogalski ș.a. (P. C.)

dans macabru, piesă instrumentală de caracter*, redînd o atmosferă stranie, sinistră, obținută prin diferite efecte ritmico-melodice, armonice sau orchestrale. (Ex. celebre: **D.m.** de Liszt, de Saint-Saëns). (I. R.)

danț 1. Denumire dată suitei ciclice de jocuri* populare, în Țara Oașului. Ea este alcătuită din trei părți (jocuri) — „cu fete", „feciori în roată" și „de-a-nvîrtitu"; formația în care se joacă cunoaște multiple evoluții — coloană de perechi, cerc de bărbați, perechi în linie, perechi liber repartizate în spațiul de joc, — deasemenea variază și priza între jucători.

Ritmul este binar* sincopat ♩ ♪♩ ♪♩

iar mișcarea, deosebit de viguroasă, cu pași tropotiți, bătăi în pinteni (pe sol și în aer) învîrtiri, bătăi din palme, însoțite de „țipurituri" (strigături* cîntate). **2.** Denumire dată briului* (tip brîu bătrîn bănățean), în unele localități din Ținutul Pădurenilor — Hunedoara. **3.** *Danțu*, varianta brîului carpatic (mocănesc) din Rășinari — Sibiu. **4.** *De* **d.**, **d.** *sus*, denumire sub care sînt cunoscute variante ale ardelenci (1) sincopate, în zona Vașcăului-Bihor. (C. C.)

darabană, instrument de percuție popular (asemănător tobei* mici), cu două membrane, întinse pe cele două fețe ale cercului de lemn. Sunetul se produce prin lovirea membranei cu două bețe de lemn. (L. B.)

darabuka, tobă* de mici dimensiuni, cu un corp de formă conică, din ceramică, pe gura căruia este întinsă o foaie de pergament. Răspîndită în tot Orientul Apropiat, provine se pare din Egiptul antic. (G. F.)

dascăl (< gr. διδάσκαλος și vb. διδάσκω = „cel care învață pe altul"), (în muzica bis.) cîntăreț de strană* ale cărui atribuții se confundau, pînă acum 30—40 de ani, cu acelea ale învățătorului satelor (mai ales acolo unde nu existau învățători specializați). V. *cîntăreț* (2), *psalt*. (N. M.)

daseia (dasia), semne ~ v. **musica enchiriadis; accent (1).**

daul, instrument de percuție cu două membrane care se pun în vibrație prin lovirea cu un „ciocan" (băț ce are la un capăt un pămătuf mai tare sau mai moale, în funcție de tăria sunetului ce se urmărește a se obține). Este asemănătoare tobei* mari. Răspîndit în Orientul Mijlociu, s-a întîlnit la noi în Dobrogea. (L. B.)

Daumen (cuv. germ. „degetul mare"), (la violoncel* și contrabas*) sunet obținut prin apăsarea corzii pe tastieră* cu degetul mare în pozițiile (2) înalte. **D.** se notează cu ♀ deasupra notelor respective. (D. P.)

Dämpfer (cuv. germ) v. **surdină.**

dB, abrev. pentru decibel (v. bel).

des v. **mecanice, instrumente.**

Dealul Mohului, cîntec ritual de seceriș, încadrat într-un ceremonial complex; se execută în grup mixt, la sfîrșitul seceratului. Are o temă mitologică, legendară: preamărirea alegorică a forțelor naturii care condiționează creșterea recoltei și disputa pentru întîietate a surorilor acestora. Melodia, o pentacordie* cu substrat pentatonic*, are formă fixă ternară (A, B, C), se desfășoară în tempo (2) tărăgănat, în ritm liber, parlando rubato; are caracter solemn. Cîntecul face parte dintr-un complex de acte ceremoniale cu caracter agrar din seria actelor legate de fertilitate: confecționarea unei (sau mai multor cununi) cununi din cele mai frumoase spice de grîu, purtarea ei de o fată (de



mai multe sau de un fecior) în alai (format din purtătoarea cununii, grupul secerătoarelor, feciorii, restul muncitorilor), uneori însoțit de lăutari; udarea cununii, sosirea la casa „gazdei" (stăpînul holdei secerate), încercarea de răpire a cununii, înconjurarea mesei, alegerea unui fecior care să ia cununa, rostirea unei orații (cu elemente comune plugușorului), masa și petrecerea comună. Succesiunea „actelor" diferă pe plan regional. Obiceiul se păstrează numai în Transilvania. Este cunoscut și de alte popoare din E și din centrul Europei. Cu o desfășurare spectaculoasă, de mare amploare, obiceiul are astăzi un caracter de veselie, de sărbătorire a culegerii roadelor bogate.

Bibliogr.: Ionică, I., *Ceremonia agrară a cununii în Țara Oltului*, în: *Istoria literaturii române*, volum colectiv, I, Buc., 1964; Moldoveanu-Nestor, Elena, *Cununa – sărbătoare a secerișului*, în: Rev. folc., 6, 1964; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967. (E. C.)

de-a-nvîrtita v. **învîrtita**.

de băț v. **fecioreasca (1)**.

decasilab alcaic (< gr. δέκα, *dekā* „zece"), tip de vers alcaic* compus din doi dactili* și doi trohei*

— U U / — U U / — U / — Ū.

Este al patrulea (și ultimul) vers din *strofa alcaică*. (A. M.)

decibel v. **bel**.

decimă (< lat. *decima* „a zecea"), interval* format între un sunet și a zecea treaptă față de aceasta, în ordinea scării diatonice* (terța* peste octavă*).

decimolet (< lat. *decimus* „al zecilea"), grup de note reprezentînd subdiviziunea (1) în zece părți egale a unei valori divizibile obișnuit cu 2.

exodos (în general **d.** a corului). Repertoriul gregorian* cuprinde forme recitativice (aclamații*, lecturi, psalmi*) intonate conform legilor **d. D.** intervine în diferitele tipuri de recitativ (2) cristalizate de-a lungul evoluției operei*: *recitar cantando*, în lucrările compozitorilor cameratei florentine*, **d.** dramatică din *arioso** în operele lui Gluck, *Sprechgesang**-ul schönbergian. **D.** se substituie uneori termenului de *melodramă** care, în Germania și Franța, desemnează redarea unui text poetic cu un acompaniament* muzical adecvat. (C. A. B.)

decrescendo (cuv. it. /decreʃendo/, „descrescînd"), indicație de nuanță prin care se cere o reducere gradată a intensității (2) sunetului. Abrev. *decresc.* sau >. Sin *diminuendo**. Ant.: *crescendo**.

de doi 1. Joc* popular românesc, cu multiple variante, răspîndit în Banat și în Ținutul Pădurenilor (Hunedoara). Se joacă în formație de perechi în linie și liber repartizate în spațiul de joc (se obișnuiește ca un fecior să joace și cu două sau chiar trei partenere). Jucătorii sînt situați față în față ținîndu-se de mîini. Are ritm binar*, uneori accentuat în contratimp*, și multiple variante (I, 1) melodice. Mișcarea este rapidă cu pași mărunți, învîrtiri, piruete, ocoliri în jurul partenerului, toate combinate cu un variat, și totodată specific, joc de brațe. Face parte din categoria ardelenelor (1). **2.** Denumire dată în S–E Transilvaniei precum și de ciangăii din zona Ghimeșului unor variante ale jocului breaza*. **3.** Termen consemnat pentru prima oară în Codexul lui Ion Căian — *mas ola Kettös* = alt „de doi" românește — și care atestă existența jocului de cuplu în spațiul folcloric românesc la începutul secolului 17. (C. C.)

10

Decimolet

deciso (cuv. it. „hotărît, ferm, decis"), indicație de expresie și de tempo (2) conform căreia interpretul imprimă muzicii un caracter hotărît. Se întîlnește adesea alături de un termen de mișcare (ex. *allegro* **d.**). Sin.: *risoluto*.

declamație (it. *declamazione*; fr. *declamation*; engl. *declamation*), modalitate de expresie proprie retoricii și poeziei, utilizată în muzica vocală și vocal-instrumentală, constînd în redarea nuanțată a unui text literar, cu sublinierea accentelor (II, 6) expresive, a cezurilor* și a curbei melodice a frazei*. Construcția tragediei* antice cuprinde 4 secțiuni structurate pe **d.** (una dintre ele fiind acompaniată de muzică): *prologos* (introducere declamată), *parodos* (versuri declamate de cor* cu acompaniament de aulos*), *episodion* (dialoguri declamate) și

denumirea silabică (literală) a notelor v. **notă (I)**.

de-nvîrtit v. **învîrtita**.

de ponturi v. **fecioreasca (1)**.

Dereux, orgă ~ (fr.) v. **electrofone, instrumente**.

des, *re** *bemol**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

descant viol (cuv. engl.) v. **viole (1)**.

descriptivă, muzică ~ v. **programatică, muzică**.

deses, *re** *dublu bemol**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

dessus (cuv. fr.) v. **voce (2)**.

dessus de viole (cuv. fr.) v. **viole (1)**.

detaché (cuv. fr. /dötaʃe/ „desprins, separat"), specialitate a tehnicii de mînă dreaptă, la instrumentele cu coarde și cu arcuș*. Fiecărui sunet i se acordă o trăsătură de arcuș. **D.** *mare (grand* **d.**) folosește întreaga lungime a arcușului. Cînd notele poartă o scurtă linie orizontală, sunetul capătă și un ușor accent expresiv, care subliniază elocvent separarea și dă elan trăsăturii. (G. M.)

de tare, joc* popular românesc, bărbătesc din Ținutul Vrancei. Se joacă în formație de semicerc cu brațele pe umeri sau solistic. Are ritm* binar* sincopat* și mișcare rapidă. Se caracterizează prin bătăi pe loc și în pinteni cu deplasări bilaterale. Face parte din categoria brîielor*. Sin.: *tarele.* (C. C.)

determinare v. **dodecafonie.**

dezvoltare (fr. *développement*; germ. *Durchführung*; engl. *development*; it. *sviluppo*) **1.** Procesul alterării pronunțate a unei unități a discursului muzical (motiv*, frază*, structură armonică, temă*, secțiune etc.). **D.** presupune variația*, dar o depășește prin aceea că afectează însăși identitatea unității asupra căreia se aplică. Operațiile (modalitățile sau procedeele) prin care se realizează **d.** sînt cele specifice variației **(1)**, cărora li se adaugă: tronsonarea dezvoltătoare (tronsonarea efectuată în punctul cel mai caracteristic al unității dezvoltate) și reconsiderarea poziției metrice a acesteia. **2.** Secțiune a formei sonată*, situată între expoziție **(1)** și repriză **(1)**, alcătuită dintr-un șir de procese dezvoltătoare bazate pe materialul muzical prezentat în expoziție, în care are loc travaliul tematic. **D.** poate fi analizată în mai multe subsecțiuni, pe criteriul condiției tonale, ale structurii și al provenienței materialului melodico-ritmic și armonic care o constituie. **3.** Denumirea de **d.** este atribuită de muzicologia germ. și secțiunii centrale a fugii*, secțiune în care materialul tematic al expoziției este reluat în alte tonalități **(2)** (de preferință în tonalitatea relativei*) și tratat prin modalități variaționale specifice. (S. R. și C. G.)

di, denumire dată în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) unuia din cele șapte sunete diatonice*, care corespunde, în nomenclatura silabică, lui *sol**. (T. M.)

Diabolus in musica v. **triton.**

diafonie v. **organum.**

diapazon (diapason) (< gr. διαπασῶν) **1.** (În muzica greacă* antică), denumirea octavei* (v. și octacord **(2)**). **2.** Echiv. fr. pentru *mensura* instr. de suflat; prin **d.** se proceda la determinarea exactă a distanței ce separă orificiile (la fl și ob.) sau a raporturilor de lungime și de lărgime ale unui tub sonor (la orgă* și la instr. de suflat de alamă). **3.** Registru **(II)** de orgă specific engl., de 32, 16 sau 8 picioare **(2)**, cu sonoritate tăioasă, ascuțită. **4.** Ambitus **(1)**. **5.** Sunet de reper în acordare **(2)** sau *sunet normal de acordare,* a cărui înălțime* absolută se stabilește în funcție de un număr precis de vibrații*. Vechii greci își acordau Kithara* constant în raport cu sunetul *la*, a cărui înălțime era aproximativ cea actuală. Din punct de vedere teoretic, în virtutea sistemului pitagoreic, valoarea **d.** era de 432 Hz. În practica muzicală, valoarea aceasta a fost de-a lungul sec. fluctuantă. Astfel, acordarea instr. cu claviatură* era cu aproximativ trei semitonuri* mai jos față de cea actuală. În Germania sec. 16—17 se făcea distincție între *Chorton* (**d.** coral) și *Kammerton* (**d.** ansamblurilor **(1,2)** de cameră*); **d.** coral, ținînd seama de necesitatea acompanierii corului de către orgă, era egal cu acordajul acestui instr. și mai jos decît **d.** ansamblurilor de cameră, ce aparținea deja unei practici laice; încă mai înalt (cu o terță* mică superioară) era *Kornett-Ton*-ul, după care se acordau formațiile de suflători ale orașelor *(Stadpfeifer)*. Acad. de științe din Paris a fixat în 1858 **d.** *normal* la_3 la 870 de vibrații simple și 435 vibrații duble/s; cu toate acestea Scala din Milano își rezervase propriul său **d.** de 451 Hz. Alte reglementări (1931; 1941) au stabilit pentru la_3 = 440 Hz, valoare prevăzută și în Stas 1958—50. V. *frecvență.* **6.** Mic instr. de oțel, în formă de U, invenat în 1711 de John Shore, lautist din Londra. Sunetul obținut prin lovirea **d.** (în general la_3) are armonice* foarte acute. **D.** poate fi utilizat ca generator sonor în experiențele acustice, pentru controlarea înălțimii absolute a sunetelor, iar în practica muzicală pentru acordarea instr. sau pentru a se „da tonul" înaintea începerii execuției unui ansamblu coral (V. camerton) (D. P.)

diapente (cuv. gr. < διὰ πέντε „peste cinci"), la teoreticienii Greciei antice și la teoreticienii latini ai evului mediu, intervalul de cvintă*. De aici au derivat: *epidiapente*, cvinta superioară, și *hipodiapente* sau *subdiapente*, cvinta inferioară. (T. M.)

diastematică, notație ~ v. **notație (IV).**

diatessaron (cuv. gr. < διὰ τεσσάρων „peste patru"), la teoreticienii Greciei antice și la teoreticienii latini ai evului mediu, intervalul de cvartă*. De aici au derivat: *epidiatessaron*, cvarta superioară, și *hipodiatessaron* sau *subdiatessaron*, cvarta inferioară. (T. M.)

diatonie, dispunere naturală* a tonurilor* și semitonurilor*, într-o structură muzicală. Într-o octavă* divizată în șapte trepte* există două semitonuri naturale despărțite de grupe de două sau trei tonuri; la rîndul lor, tetracordurile* unei game*, ale unui mod **(1)** conțin cîte un semiton, cu excepția tetracordului lidic, format numai din tonuri. Această compartimentare a spațiului diatonic, aproape generalizată în cele mai diferite arii geografice, corespunde unei necesități ordonatoare a auzului*, care împarte — în virtutea unor legi rămase încă obscure — „continuum"-ul frecvențelor* în entități discrete. Intervalele „mai mari" ale **d.** au situat

încă în antic. elină (v. greacă, muzică) d. în opoziție cu cromatica (v. cromatism; gen (II)) și enarmonica*. În concepția armonică, succesiunea diatonică a intervalelor conferă atît melodici* cît și armoniei (III, 1, 2) relief și forță, ceea ce este valabil și pentru acorduri*. Orientată spre d. modală (cultă sau pop.), muzica sec. 20 a pus un nou accent pe d. (ex. în arta unor Stravinski, Bartók, Hindemith, Orff), opunîndu-se, pe de o parte, cromatizării post-romantice de tip tonal și raportîndu-se, pe de alta, la o cromatică de tip nou, ea însăși de sorginte modală. Dodecafonia* a anulat, dimpotrivă, granițele dintre d. și cromatism. (G. F.)

diaulos v. aulos.

diblă v. vioară.

dichoreu v. ditroheu.

dicord (< gr. δίς *dis* „de două ori" + χορδή *chordé* „coardă"), varietate de *tromba marina**, cu două coarde, frecventă în sec. 15. (A. M.)

dicteu, notarea muzicii după auz: d. *ritmic* (notarea ritmului*); d. *melodic* (notarea liniei melodice); d. *armonic* (notarea lanțului de acorduri*); d. *polifonic* (notarea vocilor (2) melodice suprapuse). Împreună cu solfegiul*, constituie treapta elementară a învățării muzicii. (I. R.)

diereză (< gr. διαίρεσις, *dieresis* „împărțire"). În prozodia* antică, suspensie despărțind două picioare (I) metrice. (Cînd survine în mijlocul unui picior, suspensia se numește cezură*). D. apare în cazurile în care sfîrșitul piciorului coincide cu sfîrșitul cuvîntului. (A. M.)

dies irae (cuv. lat. „ziua mîniei"), începutul unei secvențe (I) care apare în muzica medievală a sec. 13 în *Missa pro defunctis* (cca. 1249). Este atribuită lui Tomaso da Celano, fiind foarte reprezentativă pentru estetica și realismul specific medieval, constituindu-se totodată într-un exemplu tipic al poeziei metrice. D. este una din cele 5 secvențe care a supraviețuit în misa* romană, cîntîndu-se în cadrul *Missei da Requiem* (v. *recviem*). Această formulă a d. este prezentă la autorii de muzică sacră pînă la sfîrșitul epocii de înflorire a polifoniei*. Textul, luînd și alte înfățișări melodice libere, s-a păstrat pînă în zilele noastre în mise pentru defuncții. Tema* melodică a fost utilizată adesea de compozitorii romantici, uneori cu nuanțe de sarcasm, alteori cu sensuri adînc tragice, dar întotdeauna pentru crearea unei atmosfere speciale de sacralitate și magie. Această veche temă melodică a fost folosită de Berlioz în *Simfonia fantastică* și *Marea misă a morților*, de Liszt în *Simfonia Dante*, de Saint-Saëns în *Dans macabru*, de Respighi în *Pinii din Roma*, de Rahmaninov în *Insula morților* și în *Variațiuni pe o temă de Paganini, pentru pian și orch.*, de Toduță în *Simfonia a II-a* ș. a. (M. M.)

diesis (cuv. gr. „interval") 1. În teoria muzicală greacă a antic., microinterval* egal aproximativ cu un sfert de ton*, caracterizînd genul (II) enarmonic (1), în care tetracordul* era constituit din succesiunea descendentă *mi-do-do enarmonic-si* (sau, mai curînd, *mi-re dublu bemol-do-si*, v. fig.), adică din succesiunea de intervale diton*-d.-d. În așa-numitul „sistem katapyknon", în care octava* era divizată în 24 de d., se atribuiau 8 d. intervalului de diton descendent *mi-do*, cîte unul intervalelor *do-do enarmonic* și *do enarmonic-si*, 4 d. intervalului *si-la (dia-*

Dies irae

Diesis

zeuxis), 8 **d.** diltonului *la-fa* şi iarăşi cîte unul microintervalelor *fa-fa enarmonic* şi *fa enarmonic-mi* (8+1+1+4+8+1+1=24). Practic, **d.** putea fi realizat la aulos*, şi la alte instr. de suflat, prin acoperirea sau descoperirea incompletă a orificiilor. Este însă greu de imaginat în ce fel şi cu ce precizie se putea intona vocal *d. sau cei 2 d. consecutivi din tetracordul enarmonic*. Este probabil că cele trei sunete enarmonice se utilizau ca ornament vocal (portamento*) sau în declamaţie* (tragedii), artă în care microintervalica are un loc important. ■ Dispărut în practică odată cu părăsirea genului enarmonic, prin sec. 4 î.e.n. (dar discutat permanent în lucrările teoretice), **d.** s-a bucurat de o oarecare atenţie în timpul Renaşterii*, cînd unii teoreticieni încercau să învie presupusele rafinamente vocale şi instr. ale genurilor cromatic şi enarmonic. În acest scop, N. Vicentino a construit (1546) un *archicembalo** şi apoi un *archiorgano*, cu 31 de taste* în octavă, astfel că intervalul dintre două sunete consecutive era ceva mai mic decît un **d. 2.** Diez* (în terminologia muzicală it.).

Bibliogr.: Gevaert, F.-A., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gand, 1875–1881; Riemann, H., *Katechismus der Musikgeschichte*, Leipzig, 1888–1889; Paribeni, G. C., *La storia e la teoria dell'antica musica greca*, Milano, 1929. (D. U.)

diez (< fr. *dièse*), semn grafic ce indică urcarea unui *sunet natural cu un semiton* cromatic (♯). *Dublul* **d.** 𝄪 (introdus la 1700 de către J. G. Walter), care urcă sunetul cu două semitonuri cromatice, era reprezentat la început, *asemănător* dublului bemol*, *printr-un* **d.** dublat (♯♯). Pînă în sec. 18, **d.** se folosea în notaţie şi pentru a anula bemolul (v. becar). Echiv. it. *diesis* (2); germ. *Kreuz*; engl. *sharp*. V.: *alteraţie*; *armură*; *solmizaţie*. (I. R.)

diferencia (cuv. sp. /diferenθia/, „variaţie"), denumire dată în sec. 16 (după L. de Narvaez) unui şir de variaţiuni (3) pentru lută*, vihuela*, orgă* sau alte instrumente cu claviatură*, compuse pe melodii de largă circulaţie (populare sau liturgice). Modele: lucrările lui Cabezon şi Narvaez.

difonie, sistem ~ (BIZ.) v. **sistem (II)**.

difuzor, dispozitiv de transformare a undelor electromagnetice a unor curenţi electrici în putere sonoră, prin punerea în vibraţie a unei membrane sau a unui cornet. Folosit iniţial în dispozitivele de radiorecepţie, **d.** a devenit parte componentă a sistemelor de redare sonoră (picup, magnetofon* etc.), unde se întrebuinţează uneori două sau chiar mai multe **d.**, în scopul redării stereofonice* a înregistrării sau corespunzător diferitelor benzi de frecvenţă* (sunete joase, medii, înalte). V. *megafon* (1) (D. U.)

digitaţie (< it. *digitatione* şi *diteggiatura*, de la lat. *digitus* „deget"), repartizarea rolului fiecărui deget în desfăşurarea execuţiei instrumentale, în vederea obţinerii sunetelor şi a realizării frazării* corecte. La instr. de suflat din alamă prevăzute cu clape*, **d.** este relativ simplă, deoarece instrumentistul obţine sunetele nu numai prin manevrarea, cu mîna dreaptă, a celor 3 (uneori 4) clape ale ventililor*, ci şi prin intensitatea suflului, ceea ce face posibilă apariţia sunetelor armonice* naturale. Dimpotrivă, la instr. de suflat din lemn, **d.** este complicată, instrumentistul trebuind să mînuiască cu degetele ambelor mîini nu numai orificiile şi clapele instr. care produc sunetele scării de *bază ci şi clapele corespunzătoare sunetelor cromatice**. Unul şi acelaşi sunet poate fi obţinut adesea prin mai multe grifuri (< germ. *Griff* „apucare"), degetele fiind solicitate în diferite feluri. La instr. cu claviatură*, **d.** a evoluat de la întrebuinţarea în epoca barocului* a numai trei degete la aceea a întregii mîini (Carl Philip Emmanuel Bach statornici introducerea şi a degetului mare şi a celui mic de la ambele mîini). Odată cu dezvoltarea virtuozităţii romantice, **d.** a depăşit canoanele tradiţionale, fiind supusă, prin varietatea ei, necesităţii redării unor structuri melodice (legato*-ul la pian de ex. obţinîndu-se, şi prin intermediul *pedalei* (1), acordice sau ritmice tot mai complicate precum şi intenţiilor stilistice ale interpretului. La instr. cu coarde şi cu arcuş, **d.** este în funcţie de poziţia (2) utilizată iar „călcarea" coardei evită de regulă sonoritatea coardei* libere (notată cu 0); degetele, începînd cu arătătorul, sînt notate cu cifre de la *1* la *4*; la v.-cel se utilizează în poziţiile înalte şi degetul mare (v. *Daumen*). **D.** poate servi sau stînjeni o tehnică instr., dar mai ales influenţa stilul* interpretativ. Astfel, la instr. cu coarde, **d.** înseamnă: alegerea coardei, determinînd diferenţe timbrale*; stabilirea unui nivel expresiv unitar sau haotic (fiecare deget avînd o anumită forţă de vibrare); articularea* sobră sau dulceagă (dacă se abuzează de alunecări excesive) a discursului muzical. Ex. partea I-a din *Sonata în La major pt. vl. şi pian* de César Franck:



în primul ex. (**d.** Adolf Busch) *alunecarea* deg. 2 și 3, dizolvă tensiunea frazei*, anulînd caracterul meditativ al temei*. Al doilea ex. (**d.** Enescu) aduce prin *extensie* o arcuire adecvată atmosferei elevate, proprie inspirației lui César Franck. Echiv. fr. *doigté*; germ. *Fingersatz* și *Applikatur* (învechit); it. *applicatura*; engl. *fingering*. (G. M.)

diiamb (< gr. δίς, *dis* „de două ori" + iamb), dipodie iambică: **D.** (și nu iambul* izolat) este unitatea metrică de bază în versurile iambice. (A. M.)

diletant, persoană în ale cărei preocupări intră, în plan secundar, și muzica, în măsura în care poate face față exigențelor respectivei arte. Lipsit de bagajul de cunoștințe necesare, diletantul dovedește limite atît în înțelegerea cît și în interpretarea muzicii. V. amator. (I. R.)

dimetru (< gr. δίς, „de două ori" + metru), (în prozodia* antică) grupare a două unități metrice (metri). În majoritatea versurilor, metrul **(3)** coincide cu piciorul **(1)** și astfel **d.** e format din două picioare. În versurile iambice, trohaice și anapestice, unitatea metrică este dipodia*, **d.** conținînd astfel cîte patru picioare iambice, trohaice sau anapestice. (A. M.)

diminuare 1. În notație*, în general, reducerea *proporțională a valorii* notelor unei teme sau* motiv. **2.** Ca procedeu polif., o versiune a temei* în valori mai mici decît acelea ale originalului. **3.** În muzica proporțională (v. notație **(III)**), **d.** înseamnă de obicei reducerea la jumătate a valorii notelor și este indicată printr-o bară verticală care traversează semnul de măsură. V. *alla breve*; ₵. **4.** Ca procedeu de ornamentare* (v. și ornamente): divizarea liberă a unei note* (valori); în sec. 17 și 18, astfel de **d.**, numite și *fredono*, nu sînt scrise ci lăsate, la voia interpretului, și pot fi făcute, de pildă, la repriza* unei piese lente sau la al doilea cuplet **(I,2)** al unei arii **(1)**. Ant.: *augmentare**.

diminuendo (cuv. it. „diminuind, scăzînd"), indicație de nuanță prin care se cere reducerea intensității **(2)** sunetului. Abrev. *dimin.*, *dim.* Sin: *decrescendo**.

dinamică (< gr. δύναμις, *dynamis* „putere") **1.** Nuanțarea intensității **(2)** sonore. Practic, orice execuție muzicală are o **d.**, spontană sau conștientă, constantă sau schimbătoare; schimbările **d.** pot fi treptate sau subite. O schimbare **d.** subită se produce ori de cîte ori o sursă sonoră de o intensitate relativ puternică alternează cu una mai slabă (de ex. *responsorium-versus* tutti*-solo**). Primele indicații dinamice (G. Gabrieli: *Sonata pian e forte*, 1597) conturează o asemenea **d.** „de terasă", pe alocuri însă fără să se schimbe, concomitent cu schimbarea **d.**, și sursa sonoră. Cea de a treia „treaptă" **d.**, *pianissimo**, apare în cadrul **d.** de terasă, caracteristică pentru întregul baroc*, drept ecou* în cadrul secțiunilor *piano**, contrastante la rîndul lor cu secțiunile *forte**. În cursul sec. 18 apar indicațiile dinamice mai diferențiate ca *meno piano*, *poco piano*, *mezzoforte**, *quasi forte* etc. precum și indicațiile referitoare la o singură notă* (ex. *sforzando**) exploatîndu-se din ce în ce mai larg și schimbările dinamice treptate (notoriul „*crescendo** mannheimez"). Procesul de diferențiere a **d.** culminează în romantismul* tîrziu (gama nuanțelor dinamice folosite de Ceaikovski se extinde de la *fffff* la *ppppp*!) și în creația unor compozitori ai sec. 20, printre care se numără și Enescu. Tratarea intensității drept unul dintre parametri* principali ai muzicii ca și serializarea (v. serialism) acesteia (O. Messiaen, P. Boulez, K. Stockhausen) constituie aportul cel mai substanțial al muzicii contemporane la istoria **d. 2.** Disciplină muzicologică al cărei obiect este **d. (1)**. Termenul a fost adoptat, probabil, de H.G. Nägel (1810). **D.** a fost întemeiată de H. Riemann (*Musikalische Dynamik und Agogik*, 1884), care trata **d.** în strînsă corelație cu agogica*. (Fr. L.)

dinamice, indicații și semne ~. *Forte** și derivatele sale *(f, ff, fff, ffff, fffff)* indică nuanțe (relativ) tari, *piano** și derivatele sale *(p-pp, ppp)* nuanțe slabe, *mezza voce**, *mezzoforte* (mf)*, *mezzopiano (mp)*, *poco forte*, *poco piano* nuanțe medii, intermediare, *più forte* și *più piano* nuanțe raportate la nuanța precedentă, *crescendo* (cresc.*, <) întărirea treptată iar *de(s)crescendo** sau *diminuendo* (dim.*, >) slăbirea treptată a intensității*. (Sin.: semne de nuanță). **D.** care se referă la o singură notă ca *fortepiano* (fp)*, *forzato**, *sforzato* sau *sforzando* (fz, sf, sfz)*, *forzatissimo (ffz)*, *mezzofortepiano (mfp)* sau *sforzacopiano (sfp)* sînt în același timp și indicații de articulare*; *rinforzando* (rf, rfz, rinf.)*, care indică un *crescendo** energic și rapid, pe o singură notă sau pe un fragment muzical scurt, uneori apare și ca sin. cu *sforzato*, iar *calando**, *deficiendo*, *morendo** și *smorzando** sînt indicații comune dinamicii și agogicii*. Există și numeroase indicații de tehnică instr. cu univoce implicații dinamice: *organo pleno**, *sotto voce** *con sordino**, *una corda**, *tutte le corde* etc. (Fr. L.)

diode v. **canon (2)**.

diphonum (pl. *diphona*) v. **bicinium**.

dipodie (< gr. δίς *dis* „de 2 ori" + πούς, ποδός *podos* „picior"), grupare de două picioare **(1)** formînd o singură unitate metrică. *Sin.*: *sizigie*. (A. M.)

dirge (cuv. engl. /dɘ:rdʒ/) (în muzica engleză), piesă, la origine vocală apoi și instrumentală, cîntată mai ales la ceremoniile funebre. Termenul e o corupție a cuvîntului latin *dirige (Dominum)* cu care începe prima antifonă (v. antifon **(II)**), din slujba de înmormîntare. (A. M.)

dirijat, conducerea tehnico-interpretativă a unui ansamblu* muzical orchestral, vocal sau combinat ce transpune în act sonor o partitură* simfonică, de operă, concertantă, corală etc. Coordonarea unor formații* camerale de mare cuprindere și complexitate comp. (d. ex. *Simfonia de cameră* de Enescu) necesită, de asemenea, exercitarea unei funcții dirijorale. La repetițiile pregătitoare precumpănesc atribuțiile tehnice de îndeplinire a indicațiilor textului muzical, dirijorul putînd da explicații verbale, să reia, să exemplifice uneori el însuși; în concert (spectacol) atribuțiile artistice, exercitate prin mijlocirea tactării*, mimicii, gestului și atitudinii evocatoare, sugestive. **D.** atribuie mîinii drepte, folosind de obicei bagheta*, rolul indicării măsurilor* și tempoului (2); stînga figurează expresivitatea, frazarea*, nuanțele*, accentele*. Mișcările dirijorale au o funcție convențională în scheme metro-ritmice și una de esență emoțională figurînd sensurile, dramaturgia specifică a compoziției (1), raporturile dintre sunete, grupe și familii instr. din ansamblu, dinamica*, agogica*. (V. tactare.) Necesitatea unui coordonator și conducător s-a născut deîndată ce oamenii au început să cînte ori să vorbească în grup. În tragedia* vechilor greci, „corul" era sincronizat prin bătăi din picioare: producînd un zgomot neplăcut, acestea au fost înlocuite apoi prin cheironomie* — indicarea unduirilor glasurilor prin mișcările brațului și degetelor. Practica a fost moștenită și în cîntarea gregoriană*. Diferențierea și complexitatea împletirilor de voci (2) (polifonia), introducerea măsurării exacte a duratelor (I, 1) fiecărui sunet dintr-un ansamblu a impus și permis pe urmă ca șeful acestuia să „bată măsura" — *reperul general. Odată cu începuturile operei** se ivește dirijorul clavecinist care conducea cîntînd el însuși, susținînd recitativele*, întregind armonic ansamblul prin realizarea basului cifrat*. Uneori intervenea, ajutînd primul violonist (concertmaestrul*) *pentru a restabili* un tempo, imprima corectitudinea în ritm. Pînă în sec. 18, compozitorii își dirijau ei înșiși lucrările participînd de la clavecin, orgă sau vl. la executarea lor. Ansamblul muzical, limbajul simfonic se complică necontenit în sec. 19, interpretarea devenind astfel o chestiune de specialitate. Nemaiputîndu-i face față, și absorbiți de grijile creației, compozitorii abandonează *în general d. Habeneck, Hans Richter, Bülow, Mottl, Nikisch* au impus **d.** ca o artă aparte. Berlioz, Wagner, Weingartner etc. s-au produs și ca teoreticieni ai conducerii măiestrite, fundamentînd o știință dirijorală. În sec. 20 a apărut o strălucită pleiadă de dirijori ale căror nume s-au impus pe măsura internaționalizării vieții artistice: Toscanini, Furtwängler, Karajan etc. Dintre români cităm pe George Georgescu, Ionel Perlea, Constantin Silvestri, Sergiu Celibidache. Interpretarea dirijorală e un act complex de „recreare" ce tinde să egaleze virtuțile compoziției însăși. (E. P.)

dirty tones (JAZZ) (cuv. engl. argotic/'də:ti/ „sunete murdare"), sunete de o sonoritate voit aspră, rugoasă, „gîjîită", obținute la instrumentele de alamă prin folosirea surdinelor* și o perturbare controlată a emisiunii sunetului. Ellington întrebuințează emisiunea **d.t.** în scopul exacerbării expresiei în lucrările de stil *„junglă" (jungle Style). Se pot obține și la* cl. sau sax. Sin.: *growl.* (M. B.)

dis, *re* diez**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

disc (< gr. *diskos*; it. *disco*; fr. *disque*; engl. *record*; germ. *Schallplatte*), unul dintre mijloacele de comunicare în masă, instrument de conservare și reproducere a fenomenului sonor, cu o largă aplicare îndeosebi în domeniul muzicii. În 1877 francezul Charles Cros și americanul Thomas Alva Edison propun aproape simultan imprimarea sunetului prin mijlocirea inciziilor pe un cilindru (v. fonograf). Cilindrul de ceară al lui Edison a fost treptat înlocuit de **d.** care, inventat de Emil Berliner în 1887, oferea posibilitatea editării unui număr nelimitat de copii după înregistrarea* primară, gravată pe așa-numita „matriță". Pentru înregistrările pe **d.**, timp de patru decenii a fost folosit un procedeu artizanal, constînd în incizia unor șanțuri de adîncimi variabile, obținute datorită transformării vibrațiilor aerului prin mijloace mecanice. Este perioada înregistrărilor *mecanice sau acustice*. Din 1925, odată cu folosirea microfoanelor* pentru transmiterea semnalului sonor, începe perioada *înregistrărilor electrice*. După 1945, două invenții revoluționează tehnologia **d.**: banda de magnetofon* *permite realizarea* unor înregistrări primare de o calitate superioară, iar utilizarea policlorurei de vinil fabricarea **d.** cu șanțuri foarte mici (fr. *microsillon*), de lungă durată și cu o înaltă calitate a redării spectrului *de timbruri* și intensități**; reducerea vitezei de rotire a **d.** de la 78 de ture pe minut la 45 sau $33^{1/2}$ a contribuit de asemenea la creșterea duratei unei fețe de **d.** de la 4 la cca. 30 de minute. Este perioada „**d.** de lungă durată" (engl. L. P. = *long playing*). Aplicarea industrială a înregistrărilor stereofonice (v. stereofonie (1)) aduce în prezent îmbogățiri considerabile în direcția situării spațiale a surselor *sonore, efectul de „perspectivă" contribuind* la crearea unei audiții cît mai apropiată de cea directă, din sala de concert*. În România, primele înregistrări sonore datează din primul deceniu al sec. 20. Marile case internaționale de **d.** își creează filiale românești în perioada 1920—1930. În 1933 este înființată casa românească „Electrecord". De la o producție de ordinul zecilor de mii (1948) s-a ajuns astăzi la peste 5 milioane de **d.** anual. (R. G.)

discant (< lat. *discantus*; fr. *déchant* sau *dessus*; germ. *Diskant*; engl. *discant* sau

72

descant; it. *discanto)* **1.** În diferite perioade ale polifoniei* vocale a Evului Mediu, termenul vehiculează sensuri deosebite: **1.** În jurul sec. 12, **d.** este vocea **(2)** plasată deasupra *cantus firmus**-ului. **2.** În epoca imediat următoare (sec. 12—13), noțiunea își lărgește sfera, subsumînd orice tip de compoziție polif. și devenind astfel sin. cu: *organum**, *diaphonia*, *contrapunctus*. **3. D.** *englez* (denumit în Anglia *faburden*, după fr. *faux bourdon** și it. *falso bordone*), se referă la diafonia în cvarte, terțe și sexte, peste *cantus firmus*, practicată nu numai de către compozitorii engl. ci și de către cei fr. și it. **II.** Printr-o extensie și mai amplă, **d.** a ajuns să desemneze: **1.** Vocea **(2)** cea mai înaltă a unei texturi arm. sau polif., vocale sau instr. **2.** Unele registre **(II, 1)** înalte ale orgii* și armoniului*. **3.** Regiunea superioară — în principiu de s. — în care se înscrie în general ambitusul **(1)** unui instr. (ex. *viola* **d.** — v. viole) sau numai registrul **(I)**, zona acută a unui instr. (ex. la pian) (S. R.)

discografie (< gr. *diskos* „disc" și *graphein* „a scrie") **1.** Studiu științific asupra înregistrărilor pe disc*, analizate sub dublul aspect al realizării artistice și tehnice. **2.** Totalitatea înregistrărilor pe discuri ale unui autor sau interpret. V.: *fonotecă.* (R. G.)

discordanță v. **concordanță (2).**

discotecă < gr. *diskos*, „disc" și *thekē*, „dulap"), **arhivă de discuri*.** V. *fonotecă.*

disdiapason (cuv. gr. δὶς *dis* „de două ori" + diapason **(1)**), în muzica greacă* antică, denumirea dublei octave*.

dis, *re* dublu diez**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

disjunct v. **conjunct.**

disonanță, relație succesivă sau (mai ales) simultană de sunete a căror audiție produce o impresie dezagreabilă, de dezechilibru, încordare și care implică „mișcare" în raport cu consonanța*. Determinarea teoretică (implicit acustică) a **d.** este intim legată de aceea a consonanței, încît tratarea în sine a noțiunii este dictată de necesități în primul rînd metodologice. ■ Din punct de vedere istoric (stilistic), **d.** impune totuși unele distincții tehnice căci, în fond, nu atît situația consonanței este controversibilă de-a lungul unei succesiuni de stiluri componistice, cît mai ales aceea de **d.** care a constituit teatrul unor treptate, uneori radicale schimbări de optică. ■ S-ar putea admite că, în mai toate stilurile ce au culminat cu acela al clasicismului*, **d.** au fost considerate secundele* mari și mici, septimele* mari și mici și toate intervalele* mărite și micșorate (deși în anumite situații provocate de enarmonie **(2)** o secundă mărită poate deveni terță* mică iar o terță micșorată secundă mare etc.). Tratarea **d.** și principalele ei reguli au fost stabilite încă în cadrul contrapunctului* (în special al celui înflorit), prin pași tipici de secundă care, după situația în care se produc se numesc: note de pasaj*, broderie*, întîrziere*, anticipație* și combiată*. În linii mari, sub forma notelor străine de acord*, aceeași pași de secundă sînt tipici și pentru armonie **(III, 1, 2)**, ei reprezentînd modalitatea rezolvării* **d.** În afară de aceste accepții de **d.**, *în armonie*, *consonante* sînt trisonurile (după teoria funcțională riemaniană numai cele ale T, D și S) dar disonante sînt acordurile formate prin suprapunerea a mai mult de două terțe, situație în care deși componentele acordului (terțele) sînt considerate consonante, rezultanta lor — acordurile de septimă, nonă* etc. — sînt disonante. Tocmai consonanța relativă (imperfectă) a terței creează acest paradox al unui grad în plus în toleranța **d.**, în timp ce, așa cum remarcă unele tratate (S. Karg-Elert), toleranța este cu un grad mai restrînsă în cazul consonanțelor propriu-zise, încît sînt suficiente numai două cvinte perfecte suprapuse și executate armonic pentru a da naștere unei **d.** Atonalismul* și dodecafonia* au anulat practic contradicția consonanță -**d.**, „stilurile" acestea putînd fi considerate stiluri disonante (consonanța cunoscînd o situație de excepție, mult inferioară frecvenței **d.** în vechile stiluri), ceea ce dovedește, o dată în plus, relativitatea statutului **d.**, inexistența unor criterii precise privind proporțiile „admise" ale unui „amestec" al consonanțelor cu **d.** (G. F.)

dispondeu (< gr. δὶς *dis* „de 2 ori" + spondeu*), dipodie* spondaică: — — — —. (A.M.)

distanțial, principiu ~, principiu, emis de C. Stumpf, potrivit căruia procesele melodice, cu deosebire cele monodice*, sînt guvernate de o apreciere inconștientă a distanțelor intervalice. Această explicație psihologistă a nașterii structurii melodice se bazează pe observația că la intonarea **(1, 1, 3)** intervalelor* de către subiecți aparținînd culturilor primitive sau unora neinstruiți fie că acuratețea intervalului corespunde numai arareori raporturilor matematice simple ale vibrațiilor* fie că această trăire distanțială este singura reprezentare (inconștientă) a spațiului sonor (de unde distanța în sine devine măsurabilă). Ceea ce este îndeajuns de clar pentru cercetătorul modern, și anume: capacitatea selectivă a auzului* (v. și consonanță; sunet) de a organiza logaritmic* continuum-ul frecvențelor*, de unde și aproximația intonației dar și „corectarea" ei în cazul unei cîntări prea false (de ex. în cazul unui instr. dezacordat), devenise un argument, dedus pe cale empirică, de către Aristoxenos, care spunea că intervalele muzicale sînt trăite și nu conforme cu rapoartele gamei pitagoreice. Teoreticianul grec deschidea astfel calea unei aprecieri psihologiste a fenomenului sonor și preconiza mai curînd intervenția unor etaloane echidistante în măsurarea spațiului sonor decît unor organizări proporționale (amintita gamă pitagoreică sau gama naturală* din Renaștere*). Dacă proporționalitatea acestor game a fecundat numeroasele speculații numeric-geometrice ale antic., ev. med. și Renaș-

terii, gîndirea mai nouă de tip geometric aplicată spațiului sonor pornește, fără îndoială, de la egalizarea distanțelor operată prin temperare*. În acest sens, **d.** vădește numai o apropiere formală de noua viziune geometrică, esența fenomenală a celor două puncte de vedere fiind diferită. V. *consonanță, principiu; dodecafonie; polarism; proporție; simetrie.* (G. F.)

distinctio (cuv. lat.), termen de bază al teoriei medievale: în muzica gregoriană* desemnează, în general, prin analogie cu cezura* efectuată într-un discurs, diviziunea prin punctuație a melodiei (o pauză urmînd unui grup mai mare de neume — v. notație (**III**)): în *cantus planus**, **d.** este o semifrază a cărei scurtă melismă* terminală conduce nu spre *vox finalis* (v. finală) ci spre un ton vecin.

distonare, abatere de la intonația (**I, 1**) justă. V. *auz.*

ditiramb (< gr. διθύραμβος *dityrambos* „cel de două ori născut" — epitet al lui Dionisos). Cuvînt de origine, probabil, frigică. La vechii greci, într-o primă fază, a fost un cîntec coral dansat, în cinstea zeului Dionisos. Ulterior (începînd cu sec. 6 î.e.n.), din masa corală au început să se detașeze soliști, genul căpătînd cu timpul un anumit caracter dramatic. Acompaniamentul era asigurat de unul sau mai mulți auleți (v. aulos). A contribuit la nașterea tragediei*. (A. M.)

diton (< gr. δίτονον *ditonon* „două tonuri"), (în teoria muzicală greacă antică) denumirea intervalului de terță* mare, format din 2 tonuri*. În tetracordurile* (genurile) diatonic* și cromatic*, **d.** era un interval compus (cele simple fiind semitonul* și tonul), format de treapta I cu III, în sens descendent. În tetracordul (genul) enarmonic (**1**), **d.** era însă un interval simplu, fiind format de treapta I cu II. Ca mărime, **d.** făcea parte din grupa celor 4 intervale mici: semitonul *hemitonion*, tonul *tonos*, terța mică *trihemitonion* și terța mare *ditonon*. V. *diesis.* (D. U.)

ditroheu (< gr. δίς *dis* „de 2 ori" + troheu), dipodie* trohaică: — ∪ — ∪. **D.** (și nu troheul* izolat) formează unitatea metrică de bază în versurile trohaice. Sin. *dichoreu.* (A. M.)

divertisment (it. *divertimento*; fr. *divertissement*) **1.** Compoziție (**1**) instrumentală în genul unei suite*, alcătuită din piese de obicei scurte, avînd adesea mișcări (tempo (**2**)-uri) de dans*. **D.** a apărut în a doua jumătate a sec. 18, ca înlocuitor al partitei*. **D.** a constituit un gen preferat al manifestărilor în aer liber, mai ales la Viena (Haydn a compus 66 **d.**, Mozart 21), fiind o muzică recreativă. Genuri înrudite cu **d.**: serenada*, casațiunea*. Sin. (actual): *potpouriu**. **2.** Titlu atribuit de compozitorii contemporani anumitor lucrări de ținută gravă, dar cu o formă liberă (ex. Bartók, *Divertimento*; Capoianu, **D.** *pentru orch. de coarde și două cl.*). **3.** Interludiu (**3**); Sin. *episod.* **4.** Denumire utilizată de unii autori pentru întreaga parte de dezvoltare* a fugii*. Începe după încheierea expoziției*, avînd o extensiune aproximativ de două ori mai mare decît aceasta. Constă din expuneri ale temei* în diferite tonalități (**2**), legate între ele episoade de dimensiuni variabile. (L. C.)

divisi (cuv. it. „împărțiți, separați, divizați"), indicație ce impune împărțirea partidei* unui aceluiași grup al instr. de coarde din orch. (ex. vl.) în 2—4 subgrupuri, astfel ca fiecare subgrup să execute cîte o voce (**2**). Abrev. *div.*, *div. a3*, *div. a4*. Revenirea se face prin *non div.* sau *unisono**.

division viol (cuv. engl.) /divi3n vaiol/), tip de *viola da gamba**, cu același acordaj (**1**), utilizat numai solistic.

diviziune, termen generic aplicat la împărțirea sau fracționarea după reguli specifice a unor elemente ale muzicii: **1. D.** *normală* a valorii* notelor este *binară**, dacă nota* întreagă se împarte prin 2, 4, 8 etc.

𝅝 = 2𝅗𝅥 = 4♩ = 8♪ = 16𝅘𝅥𝅯 = 32𝅘𝅥𝅰 = 64𝅘𝅥𝅱

în care caz se determină grafic ritmul* binar (cu accente (**II, 7**) din 2 în 2 elemente ritmice ♩ ♩ ♪ ♪ etc.). **D.** normală a notei întregi cu punct este *ternară**, dacă împărțirea se face cu 3, 6, 12, etc.

𝅝. = 3𝅗𝅥 = 6♩ = 12♪ = 24𝅘𝅥𝅯

în care caz se determină grafic ritmul ternar (cu accente din 3 în 3 elemente ritmice ♩ ♩ ♩ sau ♪ ♪ ♪ etc. Nu numai nota întreagă (cu sau fără punct) poate fi împărțită ca mai sus, ci și diferitele ei fracțiuni. Există și **d.** *excepționale* sau *neregulate* ale ambelor valori, cu care se obțin diferite efecte expresiv-ritmice. Ex.: *trioletul**:

𝅝 = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 (3) în loc de 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 sau ♩ = ♩ ♪ (3)

*duoletul**: 𝅝. = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 (2) în loc de 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥

Alte **d.** excepționale ale valorii notelor sînt *cvartoletul**, *cvintoletul**, *sextoletul** etc. (ex. 1). **2. D.** *măsurilor*, v. *măsură.* **3. D.** *octavei**, v. gamă; mod; tetracord; pentacord. **4. D.** intervalelor* se efectuează, în sistemul egal temperat*, în părți egale sau neegale. Ex.: secunda* mare (tonul*) se împarte în două secunde mici (semitonuri*) egale, dar octava se poate împărți fie în intervale egale (12 semitonuri sau 6 tonuri sau 4 terțe* mici sau 3 terțe mari), fie neegale (1 cvartă* + 1 cvintă* sau 1 terță mare + + 1 sextă mică). În sistemele netemperate* nici un interval, de orice mărime, nu se poate



Diviziune (1)



Diviziune (6)

diviza în părţi egale, ceea ce a constituit unul din motivele principale ale părăsirii lor şi adoptării sistemului egal temperat. **5.** (acustică). În timpul *vibraţiei* unei coarde sau a coloanei de aer dintr-un tub sonor are loc o **d.** spontană a coardei sau a coloanei de aer, în elemente de 2, 3, 4, . . . ori mai mici. **D.** prin 2 produce octava sunetului fundamental; prin 3, cvinta octavei; prin 4, cvarta cvintei octavei etc. În final, această **d.** dă naştere seriei sunetelor armonice*. **6.** (ist.) **D.** *armonică (geometrică)* şi **d.** *aritmetică*, după concepţia lui G. Zarlino, bazată pe fenomene acustice, reprezintă cele două moduri opuse în care pot vibra coardele sau aerul dintr-un tub sonor. **D.** *arm.* (notată convenţional $1:\frac{1}{2}:\frac{1}{3}:\frac{1}{4}$ etc.) pleacă de la fracţionarea regulată a unei coarde sau, ceea ce este totuna, de la o serie de coarde de lungimi tot mai mici, corespunzătoare rapoartelor din paranteză. Ultimele trei coarde produc acordul* perfect major* pe tonica* *do* (ex. 2). **D.** *aritmetică* (notată convenţional 1 : 2 : 3 : 4 etc.) pleacă de la o serie de coarde cu lungimi de 2, 3, 4, . . . ori mai mari decît cea mai scurtă. Ultimele trei coarde produc acordul perfect minor* pe tonica *la*. În alcătuirea celor două serii de sunete, unde Zarlino recunoaşte existenţa tuturor intervalelor consonante* pe care le admite, constă aşa-numita *dualitate arm.* (v. *dualism*). După evidenţierea ca atare a sunetelor arm. în sec. următor şi după confirmarea lor ştiinţifică de către fizicianul J. Sauveur (1701), s-a văzut că acestea erau tocmai sunetele corespunzătoare **d.** *arm.* zarliniene. Ele au fost numite arm. *superioare*, pentru a le deosebi de cele *inferioare*, corespunzătoare **d.** *aritmetice*. Deşi nici un fapt experimental nu a putut demonstra existenţa obiectivă distinctă a arm. inferioare, ele au fost considerate de unii teoreticieni din sec. 18 (J.-Ph. Rameau, G. Tartini ş.a.) ca geneza naturală a acordului şi modului min., datorită paralelismului originii lor cu arm. superioare.

Bibliogr.: Zarlino, G., *Le istitutioni harmoniche*, Venetia 1558; Sauveur, J., *Principes d'acoustique et de musique*, Paris, 1700–1701; Rameau, J.-Ph., *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*; acelaşi, *Génération harmonique*, Paris, 1722 şi respectiv 1737; Tartini, G., *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, 1754; Cuclin, D., *Tratat elementar de muzică*, Buc., 1946; Giuleanu, V. şi Iusceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, Buc., 1962. (D. U.)

Dixieland (Dixie), (['diksilænd]) stil de jazz* născut în jurul anului 1900, în zona sudică a S.U.A., stil în care se practică improvizaţia* colectivă pe trei voci (2) (cornet*, cl. trb.). ■ Critica fr. desemnează prin **D.** maniera interpretării de către muzicienii albi a stilului „New Orleans"* practicat de negri. (M. B.)

dixtuor (< fr. dix „zece") **1.** Formaţie instrumentală alcătuită din 10 instrumente. **2.** Lucrare instr. de cameră scrisă pentru **d.** (1). Componenţa instr. a **d.** variază de la o lucrare la alta. De ex.: *Dixtuorul pentru instr. de suflat*

de Enescu este scris pentru 2 fl., 1 ob., 1 corn engl., 2 cl., 2 fag., 2 corni. Echiv. germ. *Dezett*.

d.m., abrev. pentru *destra mano* (it. „mîna dreaptă"). V.: *abreviații; încrucișare* **(2)**.

do, prima silabă de solmizație*, desemnînd, în unele țări de limbă romanică, tonul *C**. **D.** a înlocuit, din sec. 17, pe vechiul *ut**, prea puțin eufonic în solfegiere*. Primul muzician care a folosit această silabă se pare că a fost G. Bononcini, în *Musico prattico* (1673).

dobă (dubă), nume ce se dă instrumentelor populare românești cu două membrane întinse pe un cerc din lemn și al căror sunet se produce prin lovire cu bețe (tobe*). Confecționarea este diferită de la o regiune la alta. Pe lîngă rolul de marcare a timpilor **(2)** în execuția muzicală, **d.** se folosea și ca instr. de semnal. V. *darabană*. (L. B.)

dodecafonie, metodă de compoziție în muzica sec. 20, bazată pe utilizarea liberă a tuturor celor 12 *semitonuri** *ale gamei** *cromatice** temperate*. **D.** a rezultat din unele acumulări în plan tehnic ce s-au manifestat în muzica europ. (mai ales germ. și austriacă), la sfîrșitul sec. trecut și începutul acestui sec., global integrate în fenomenul atonalismului*. Depășind cadrele stricte ale laboratorului de creație, **d.** a antrenat și o gîndire structurală ce vizează viitoarea sistematizare a elementelor prin serie*, ajungînd la o viziune nouă asupra substanței și discursului muzical. Pe de altă parte, **d.** își leagă destinul de acela al Școlii vieneze* moderne, șeful școlii — Schönberg — fiind considerat și inițiatorul acestei metode (chiar dacă, J. M. Hauer a realizat mai înainte o serializare a elementelor cromatice* ale melodicii). O definitivă aplicare a seriei* Schönberg o obține în anul 1923, cu lucrarea *Cinci piese pentru pian*, după care elevii săi, Berg și Webern, o aplică cu consecvență. Această istoric determinată situare în timp și spațiu a făcut ca **d.** să fie considerată, dincolo de virtuțile ei tehnice, drept unul dintre principalele curente ale primei jumătăți a sec.; din punct de vedere estetic însă, ea a interferat, în special, expresionismul*, de la principiile căruia au pornit reprezentanții Școlii vieneze* atunci cînd doreau un „idiom muzical expresionist" (obsesia unor formule **(IV)**, atematismul și fărîmițarea conturului melodic, complicația ritmică, cultivarea intensă a disonanței* în armonie **(III, 1)**, melodia — timbrală — *Klangfarbenmelodie** etc.). Opere ca *Wozzek* și *Lulu* de Berg, *Moise și Aaron* de Schönberg sau cantatele lui Webern sînt producții tipic expresioniste. Pe de altă parte, însă, influențe ale neoclasicismului* se manifestă în lucrări precum *Concertul de cameră pentru vl. pian și 13 instr. de suflat* de Berg, faptul putînd fi considerat nu doar ca o aliniere la această tendință — căreia îi dăduse o replică și Stravinsky după prima sa orientare expresionistă (neserială, însă — ci și ca o necesitate interioară a **d.** de a-și „recupera" o anume fermitate a discursului, ritmica mai viguroasă și polif., unele elemente intonaționale **(II, 2)** perceptibile (așa se explică făurirea de către Berg, în *Concertul pentru vl. și orch.*, a unei serii compatibile cu acordul* major* sau citarea, în aceeași lucrare, a unui coral* de Bach). Din rațiuni asemănătoare, o reclasicizare a formei se produce la Webern, care imaginează structuri* extrem de concise. Dintre cele două principii fundamentale ce au străjuit devenirea **d.**: utilizarea celor 12 semitonuri și serializarea lor, cel din urmă a cîștigat treptat în importanță. Astfel, muzica urmașilor Școlii vieneze, Nono, Berio, Stockhausen, Boulez, influențată și de ideile lui Messiaen, se numește, printr-un consens unanim, serială. Deși principiul era conținut în metoda dodecafonică, prin serializarea efectuată atît orizontal (în melodie) cît și vertical (în armonie), serializarea devine ulterior integrală, extinzîndu-se la toți parametrii*: *dinamică* **(1)**, *timbru**, *atac* **(3)**. Totodată, muzica neo-serialiștilor (numiți și post-serialiști) părăsește cantonarea dogmatică în cercul închis al celor 12 sunete, în favoarea unui contur mai suplu, „muzicalizat" prin formule de vîrstă uneori milenară și cu o „semantică" familiară (fenomenul începuse deja la Webern). Serialismul*, care a păstrat ceva din ineditul discursului preconizat de **d.**, a facilitat astfel calea sintezelor, prin determinarea mai puțin rigidă a facturii (mergînd, prin reacție, pînă la situația contrară a indeterminării și a aleatorismului*), calea pătrunderii în substanța muzicală a vechilor moduri* sau a modurilor de esență folc., pe care o adoptă mai ales unii dintre compozitorii români actuali. Echiv. germ. *Zwölftonmusik*. (G. F.)

dodolă (dodoloaie) v. *paparudă*.

dogmatică (BIZ.) (< gr. δογματικῶν *dogmaticon*), slava care se cîntă la vecernia* mică și mare, de sîmbătă seara (pe cele opt ehuri*) ca și din alte zile ale săptămînii, după stihirile* de la „Doamne strigat-am" și după cele de la stihoavnă*. Este numită astfel pentru că textul ei aduce laudă Fecioarei și conține dogmele privitoare la persoana lui Iisus. Alcătuitorul **d.** este Ioan Damaschinul (m. 749). (S. B. B.)

dohmiac (do mius) (< gr. δοχμιακός < δοχμιος *dohmios* „sinuos"), (în prozodia* antică) unitate metrică alcătuită din 5—6 silabe. Forma cea mai frecventă este U — — U —. Se mai întîlnește: U U U — U —. Există cca. 15 variante de **d.** (A. M.)

doime, valoare* corespunzînd jumătății unei note* întregi. Se notează: 𝅗𝅥 Echiv. fr. *blanche*; it. *bianca*; engl. *minim*; germ. *Halbe Note*. (A. M.)

doină, stil muzical cu trăsături intonaționale **(II, 2)** și structurale proprii, aparținînd genului

74

VARĂ, VARĂ, PRIMĂVARĂ

Antologie - Muscel
C. Brăiloiu

Parlando rubato ♩= 96 (♪= 192)

Foa - ie ver - de săl - ci - oa - ră
Va - ră, va - ră, pri - mă - va - ră, va - ră, va - ră, —
pri - mă - va - ră la ză - pa - da
du - p-a - fa - ră, — la — ză - pa - da du - p-a - fa - ră.
Să văz pe min - dra-n i - şoa - ră, Să văz
pă min - dra-n i - şoa - ră, Cuo - pi - la - şii-n
pie - lea — goa - lă, — Cuo - pi - la - şii-n pie - lea goa - lă.

liric neocazional. Terminologie pop.: „cîntec lung", „lung", „îndelungat", „oltenesc", „ca la Jii" (Oltenia); „de codru" „de jale", „de ducă", „oltenesc", „haiducesc", „cucu" (Muntenia); „de jale", „a frunzii" (Moldova), „hore lungă", „de jele" (Transilvania). Se pare că termenul arhaic a fost *daina*, cuvînt de origine indo-europ., cunoscut astăzi şi de popoarele lituanian şi letonian, cu semnificaţie de cîntec. În zilele noastre termenul *daina* s-a menţinut în refrene*, versuri, în cîntecul* de leagăn, cîntecul liric etc. Deşi originea d. se pierde în trecutul îndepărtat, aparţine substratului, primele atestări le deţinem din sec. 17 (Mathesius), apoi sec. 18 (D. Cantemir, Fr. Sulzer). D. a avut o importanţă deosebită în viaţa poporului, îndeplinind mai multe funcţii, prin asocierea melodiei cu texte variate ocazionale (bocet*, cîntec de secetă, de nuntă, de leagăn) şi neocazionale (cîntec bătrînesc — v. baladă (IV)). Béla Bartók şi Const. Brăiloiu, care i-au definit trăsăturile specifice, arată că, pînă la începutul sec. nostru, în unele regiuni (Oaş, Ugocea, Transilvania de S), d. şi-a conservat plurifuncţionalitatea. D. este o melopee* pe care executantul o improvizează într-o continuă variaţie*, pe baza unor formule (I, 4) şi procedee tradiţionale. Trăsături specifice: suflu larg al frazelor* muzicale care se aştern pe versuri octosilabice, ritm* liber, în *parlando rubato*, (v. sistem (II, 6)) gruparea formulelor în perioade* muzicale ample, inegale numite de C. Brăiloiu „strofe elastice"), în care se disting trei părţi: *interjecţia* (cu un profil anumit şi caracter sporadic) continuată cu *o formulă iniţială*, un număr variabil de *formule mediane* şi *formula finală*, fiecare avînd trăsături proprii. Sunetele principale ale structurilor modale* — cele mai frecvente sînt eolicul, doricul, cu sau fără trepte mobile, mai rar structuri pentatonice* sau prepentatonice — sînt bogat ornamentate*. Cei doi piloni, în interiorul cărora se desfăşoară melopeea, sînt stabili, asigurînd perioadei muzicale o configuraţie aparte. Deşi

în trecut **d.** a avut circulaţie generală, în ultimul sec. s-a menţinut în S şi E Carpaţilor, în Transilvania de N, mai rar în alte zone, unde însă se întîlneşte mai mult în formă instr. Caracterul **d.** este reţinut, intens liric, iar în asociaţie cu texte haiduceşti sau de revoltă socială devine dramatic, *viguros (Delavrancea). Elemente* stilistice: culoarea sunetului (în N Transilvaniei şi al Olteniei; emisiune cu sunete „sughiţate", cu lovituri de glotă, emisiune numită de Bartók *Schluckstöne)*, o anumită manieră de pronunţare a vocalelor, de purtare a vocii **(I)**, de modificare a sunetului în timpul execuţiei, modalitatea de îmbinare a versului cu melodia, lărgirea versului peste tiparul octosilabic prin interjecţii, refrene, „sunete de sprijin" (Cocişiu), utilizarea resurselor agogice, cu mari contraste de tensiune. **D.** exteriorizează o gamă variată de sentimente şi idei, de un profund realism, specific artei orale: dragostea cu toate nuanţele sale, iubirea de muncă, îmbinată cu iubirea de natură, de pămîntul strămoşesc, jalea, atitudinea faţă de exploatare, de război, lupta pentru libertate socială. Temele haiduceşti, exprimate în viziune lirică, confirmă viaţa grea a poporului care şi-a făurit din cîntec un mijloc de „stîmpărare", de alinare a suferinţelor, de solidarizare pentru acelaşi ideal. Astăzi, prin **d.** se înţelege, în mod eronat, orice melodie bogată în ornamente şi executată în *parlando rubato*. **D.** vocală este executată şi *din instr. tradiţionale (fluier*, cimpoi*, din* frunză). Cu toate că stilul **d.** este unitar, s-au cristalizat, în decursul vremurilor, cîteva diferenţieri regionale care nu afectează trăsăturile fundamentale ale stilului muzical şi straturile structurale, ca de ex.: **d.** de tip arhaic, **d.** „oltenească", care s-a dezvoltat în procesul execuţiei de profesionişti (lăutari*), doina haiducească, doina-cîntec, care, păstrînd formulele specifice stilului improvizatoric, tinde să se cristalizeze în forme concise, fixe. V. *Rep. păstoresc.*

Bibliogr.: Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae*, Viena, 1815; Sulzer, Fr., *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, vol. II, Viena, 1871; Bartók, B., *Volksmusik der Rumänen von Maramures*, München, 1923; Kahane, Mariana, *Doina din Oltenia subcarpatică*, Rev. folc., nr. 2, 1963; Comişel, Emilia, *Preliminarii la studiul ştiinţific al doinei*, Rev. folc., nr. 1–2, 1959; acelaşi, *Folclor muzical*, Buc., 1967; acelaşi, *Genurile muzicii populare româneşti. Doina*, în *Studii muzicol.*, V, 1969; acelaşi, *Du style musical libre dans le folklore roumain*, în: *Revue roumaine d'histoire de l'art.*, tom. XLLI, Buc., 1976; Cernea, Eugenia, *Doina din nordul Transilvaniei. Contribuţii la studiul particularităţilor compoziţionale şi stilistice*, în *Studii de muzicol.*, VI, Buc., 1970. (E. C.)

dolce (cuv. it. „dulce, blînd"; fr. *doux)* **1.** Indicaţie de expresie prin care interpretul conferă dulceaţă şi blîndeţe melodiei. Uneori se foloseşte şi ca indicaţie de nuanţă, echivalînd cu *piano**. **2.** Numele unor registre **(II, 1)** de orgă*.

dolcian (cuv. it.; fr. *douçine*; sp. *dulcayana*; germ. *Dulzian)* **1.** Denumirea fagotului* primitiv. **2.** Denumirea în ev. med. a oboaielor* cu tuburi de formă cilindrică, instr. perimate astăzi. (W. D.)

dolore (cuv. it. „durere"), indicaţie de expresie prin care se cere imprimarea unui caracter trist, dureros pasajului muzical astfel notat. Sin.: *con* **d.**; *doloroso*; *dolente*.

Dolzflöte v. **flaut drept.**

domestic (BIZ.) (< gr. δομέστικος, *domesticos)*, denumirea celor doi conducători ai „corurilor" din strana* dreaptă şi stîngă, subordonaţi protopsaltului*. În sec. 18, **d.** din strana stîngă a primit denumirea de *lampadar(ie)*, fiind subordonat protopsaltului, care preia în aceeaşi epocă, şi funcţia **d.** din strana dreaptă. (S. B. B.)

dominantă (< lat. *dominare* „a stăpîni"), treapta* a cincea a unei game* diatonice* în cadrul armoniei **(III, 1)** funcţionale şi acordul* clădit pe această treaptă. Este cea mai importantă funcţie* alături de aceea a tonicii*. Împreună cu aceasta din urmă realizează cadenţa **(1)** perfectă (autentică), iar, împreună cu acordul (funcţia) de subdominantă*, determină tonalitatea **(2)**. Acordul **d.** are un înalt grad de atractivitate deoarece terţa* acestuia este sensibilă* tonalităţii: acordul de *septimă de* **d.** conţine şi disonanţa* de septimă* care se comportă ca o sensibilă contrară, coborîtoare, faţă de sensibila ascendentă a treptei a VII-a. **D.** a înlocuit noţiunile mai vechi ale modurilor **(I, 3)** medievale: *repercussa* **(1)** şi *confinalis**, investindu-le tocmai cu aceste virtuţi funcţionale pe care armonia le presupune. Abrev. în cifraj*: D. (G. F.)

domră, instrument popular rusesc, cunoscut încă din sec. 16. Se întîlneşte şi în Asia Centrală. La început avea trei coarde, acordate **(1)** în cvarte* perfecte, întinse pe o cutie de rezonanţă* de formă rotundă. Sunetul se produce prin ciupirea corzilor. Există mai multe tipuri de **d.** V. *lăută*. (L. B.)

dondaine (cuv. fr.) v. **cimpoi.**

Doppelharfe v. **harfă.**

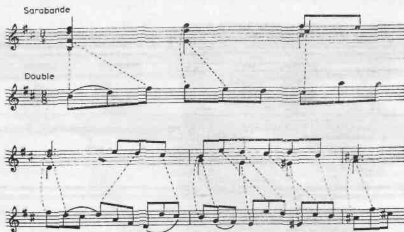
doppione (cuv. it.,) instrument de suflat cu ancie* dublă, utilizat în evul mediu. Confecţionat în mai multe mărimi *(discant-bas)* era înrudit cu *cromorna**. (W. D.)

double (cuv. fr. /dwbl/, „dublu"), vechi termen pentru variaţie **(2)**; reluarea ornamentată (v. ornamentare) a unei fraze* muzicale, procedeu întrebuinţat în muzica vocală şi instr. fr. din. sec. 16—18 (1552: *Tiers livre de tabulature de guitarre* de Le Roy şi Ballard). ■ În Germania, **d.** desemnează variaţia unei fraze dintr-un dans* (Ex.) în timp ce pentru variaţia unei arii **(1)** se folosea termenul de *variatio*. V.: *diminuare* **(4)**; *proportio*.

double bass viol (cuv. engl.) v. **viola contrabasso.**

doucine (cuv. fr.) v. **dolcian.**

douçaine (cuv. fr. /dwsen/) **1.** Instrument de suflat medieval cu ancie* dublă, de registru



(J. S. Bach, Sarabandă şi double din Partita nr. 1 pentru Vnă solo)

Double

(I) grav, avînd tubul de formă conică. 2. Registru (I, 1) de orgă* de 8 sau 16'. (W. D.)

doxastarion (< gr. δόξα *doxa* „slavă, mărire"), carte de cîntări numite slave sau slavoslovii (început cu formula „Slavă . . ." sau „Mărire Tatălui . .-"). În general **d.** conţin slave de la vecernie* şi utrenie* din perioada octoihului*, a penticostarului* şi a triodului*. Din punct de vedere poetic, slavele cuprind 10–20 versuri, încheie un grup de stihiri* (strofe) şi se găsesc aproape în toate slujbele bis. Sînt scrise de obicei într-un stil melodic mai larg, în mişcare potolită (stihiraric — v. *eh; stil*). (N. M.)

doxologie (< gr. δόξα *doxa* „slavă" şi λόγος *logos* „cuvînt") denumire a imnului (1) lui Antinogen (m. 196), Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ („Slavă întru cei de Sus, lui Dumnezeu"), ce se cîntă sau se citeşte la sfîrşitul utreniei*. Cînd se cîntă — în duminici şi sărbători — poartă denumirea de **d.** *mare* (δοξολογία μεγά; sl. славословие великое „preamărirea mare") iar cînd — în restul zilelor — se citeşte se numeşte **d.** *mică* (δοξολογία μικρά „preamărirea mică"). Tot **d.** mică se numeşte uneori ecfonisul* — formula de încheiere a ecteniilor*, precum şi imnul trinitar din sec. 4 (Δόξα πατρὶ καὶ υἱῷ „Slavă Tatălui şi Fiului"). **D.** mare este cunoscută încă de la sfîrşitul sec. 1, indicaţii despre utilizarea ei găsindu-se în *Codicele alexandrin*, la Athanasie cel Mare (m. 374) şi la Ioan Hrisostomul (sec. c. 4). (S. B. B.)

dramă liturgică, tip de dramă muzicală care s-a dezvoltat în cadrul slujbei religioase catolice, aproximativ între sec. 10–13. A luat naştere ca urmare a amplificării treptate a unor tropi* sub formă de dialog cîntat (mai întîi în liturghia* de Paşti, apoi în cea de Crăciun) în scopul redării mai plastice, mai convingătoare a unor scene biblice. La început, acest dialog, interpretat de cîţiva clerici, se baza pe fragmente melodice şi texte gregoriene (v. gregoriană, muzică), adaptate şi adăugate (de creatori anonimi) acestui moment special al desfăşurării liturgice. Cu timpul, dialogul se lărgeşte, se înmulţesc replicile şi, în consecinţă, numărul personajelor. Apar costumaţii speciale iar, în faza de apogeu a genului, se apelează şi la o aparatură tehnică, desigur primitivă; tropii de altădată se transformă în adevărate spectacole în interiorul bis. (reprezentaţiile aveau loc în dreptul altarului). Textul devine aproape un libret* de operă* replicile urmînd cu timpul să fie versificate şi dispuse în strofe. Interpreţii capătă indicaţii de gestică şi mimică. Din punct de vedere muzical, se face simţită tot mai mult influenţa melodiilor profane ale trubadurilor* şi truverilor*, **d.** căpătînd aspectul unor creaţii originale. La început, cîntarea era monodică*, mai tîrziu se poate presupune că se foloseau şi formule polif. ale timpului; astfel, solo-uri vocale alternau cu dialoguri sau coruri. În acest moment se foloseau desigur pentru acomp. şi instr. **D.** a anticipat cu cîteva secole apariţia teatrului laic şi a operei. Sin.: *mister*. (O. B.)

drăgaică, sărbătoare populară din ciclul primăvară–vară, practicată în zonele transcarpatice, la 24 iunie. A fost atestată de D. Cantemir. Un grup de fete, îmbrăcate în costume

speciale, împodobite cu cununi de **d.**, cu colicre la gît și la mîini, cu lenjerie de copil mic, își aleg o „mireasă" și un „mire" — numit „Drăgan". Obiceiul sărbătorește maturizarea recoltei și se desfășoară în mai multe „acte": împodobirea **D.**, pornirea în alai pe uliţe și pe holde „cu mîinile întinse și cu basmalele fluturînd în vînt" (Cantemir), cîntecul și jocul pe la case și pe străzi, darul. Jocul* **d.** presupune o mare pricepere (se poartă bastoane sau săbii; în trecut și secere — Hasdeu) și este acompaniat de fluier*. Un „steag" asemenea celui al călușarilor*, purtat de un băiețel, le însoțește pretutindeni. La răspîntii se fac lupte, cînd se întîlnesc două grupe de **d.** Numărul **d.** variază: cînd sînt patru, una este „mireasa", alta „gărgălanci" și două „schimbătoare" (Hasdeu). Textul poetic descrie mizeria ţăranului din trecut, bucuria pentru începerea strîngerii recoltei, urări de sănătate și belșug, adeseori versuri finale satirice. Melodia, în pentatonic* I (pur sau evoluat), are formă fixă ternară* (ABBc), în ritm viu, binar* aksak (al doilea timp alungit — v. sistem (II, 6)). Melodia vocală este urmată de 2—3 dansuri vechi locale. În elementele sale esențiale, obiceiul se înrudește cu „Ispasul" din Transilvania și cu obiceiuri agrare ale altor popoare europ. și extraeurop. Astăzi, **d.** se mai păstrează în cîteva sate din Teleorman: a fost preluată, datorită valorii artistice și spectaculoase a dansului și cîntecului, de echipele artistice de amatori.

Bibliogr.: Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae*, Viena, 1715; Mușlea, I., Bîrlea, Ov., *Tipologia folclorului, din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, Buc., 1970; Varagnac, A., *Civilisation traditionnelle et genres de vie*, Paris, 1948; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967. (E. C.)

Dreher (cuv. germ. /dre:r/, „cel ce se învîrtește"), dans popular în măsură* ternară*, în genul *Ländler**-ului (ca un vals* lent), obișnuit în Austria, Bavaria.

Drehleier (cuv. germ) v. **chironda.**

Drehorgel (cuv. germ) v. **mecanice, instrumente.**

drîmbă (fr. *guimbarde*; germ. *Maultrommel*), vechi instrument popular idiofon, de origine extrem-asiatică și cu arie de răspîndire foarte largă. În Europa este semnalat din sec. 14. Este alcătuită dintr-o ramă de fier, în formă de pară, cu capetele libere, în mijlocul căreia este fixată o lamă de oţel. Sunetul se produce prin agitarea cu degetul a lamei, iar înălțimea acestuia variază în funcție de presiunea diferită a dinților (între care se ţin capetele ramei). Cavitatea bucală funcționează ca rezonator. (L. B.)

dualism, concepție potrivit căreia bipolaritatea major-minoră a trisonului (v. acord), respectiv a modurilor (II) major* și minor* în cadrul armoniei (III, 2) tonal-funcționale, se supune unei aceleiași legități dialectice și și-ar avea originea în datele obiective ale fenomenului fizic al armonicelor*. Remarcînd individualitatea trisonului în urma impunerii treptate a armonicului, Zerlino aplica, într-un sens încă monist, procedeul diviziunii (3) armonice, respectiv aritmetice, în fundamentarea acestuia (simpla recunoaștere a realității trisonului ca și noua expresie matematică găsită terței* majore și minore nu sînt însă argumente suficiente pentru a-l desemna pe Zarlino — conform opiniei lui Riemann — ca pe cel dintîi dualist). Odată cu teoria lui Rameau asupra armoniei, atît trisonul cît și, ceea ce mai tîrziu s-a numit tonalitate (1) și-au găsit o bază rațională în fenomenul armonicelor superioare ale unui sunet fundamental. Șirul primelor armonice a fost considerat modelul natural al trisonului major: „rezonanța" nu a putut oferi însă un asemenea model și pentru acordul minor (cu toate că Rameau a emis ipoteza armonicelor inferioare), astfel încît acesta precum și modul minor continuau a fi considerate un reflex al majorului. Ca o prelungire a teoriei afectelor*, teorie care în ipostaza sa romantică se baza — și nu în ultimă instanță — pe dichotomia psihică dintre major și minor, această problemă a naturii oarecum misterioase a fenomenului a dat naștere unor speculații de nuanță filozofică, para- sau evasimuzicală (Goethe, de ex., s-a interesat de caracterele minorului, probabil în virtutea faimoaselor dar hazardatelor sale teoretizări asupra culorii). Pe de altă parte, tot mai necesară în procesul consolidării și adîncirii conceptului de armonie, explicarea unitară a major-minorului se impunea. Întemeiat pe convingerea că singurele intervale „direct perceptibile" sînt octava*, cvinta* și terța* mare, Hauptmann investește procesul armonic cu un principiu dialectic, în care trisonul major are rolul unui dat activ în timp ce trisonul minor acela al existenței pasive a unui ton în condițiile asocierii cvintă-terță. Oettingen merge mai departe în cercetarea **d.** și, considerînd terța mare, în același chip, ca fiind implicată în structurarea ambelor acorduri, stabilește însă ca ton de bază pentru trisonul major tonul lui fundamental (de ex., în major, *sol-si-re*) iar pentru trisonul minor tonul lui superior (de ex., în minor, *re-si bemol-sol*). Riemann se ocupă intens de problema **d.** și, preluînd, imperativul fundării dialectice a fenomenului de la Hauptmann și metoda deducerii prin proiecție reflexă (inversă) a acordurilor de la Oettingen, ajunge la ipoteza existenței unei serii de armonice inferioare care să explice acordul minor, ipoteză ce nu se verifică însă pe cale experimentală. Adîncirea **d.** și transcenderea sa de fapt din sfera armoniei tonal-funcționale în aceea a unei armonii bazată pe o tonalitate lărgită (inclusiv prin modal) este efectuată de către Karg-Elert în a sa teoria polaristă*.

Bibliogr.: Hauptmann, M., *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig, 1853; Oettingen, A. v., *Harmoniesystem in dualer Entwickelung*, Dorpat și Leipzig, 1866; Riemann, H., *Musikalische Syntaxis*, același, *Das Problem des harmonischen*

76

Dualismus, Leipzig, 1905; același, *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*, 1898; Dahlhaus, C., *War Zarlino Dualist?* in: *MF.*, X, 1957, nr. 2, (G. F.)

dubă v. dobă.

dublare 1. Repartizarea aceluiași text muzical la două (sau mai multe) voci **(2)** sau instrumente, la unison* sau la octavă*. **2.** Interpretarea *double**-ului unei melodii. **3.** (în armonie) Multiplicarea unui sunet din acord*, la unison, la octavă, mai rar la cvintă*. **4.** Înlocuirea unui *interpret (mai ales în operă*).*

dublă, dublu 1. *Coardă* **d.**, procedeu al tehnicii de execuție la instrumentele cu coarde și arcuș, permițînd emiterea simultană a două sunete (acordurile* se execută pe coarde **d.**, arpegiind* *două cîte două coarde).* **2.** *Orchestră** **d.**, *cor** **d.**, reunire – prin alternare sau prin contopire – a două grupuri de instrumentiști, respectiv cîntăreți, fiecare din grupuri formînd o orch. completă sau un cor complet pe voci egale sau mixte. V. *antifonie*; *stereofonie* **(2)**. **3. D.** *concert*, concert **(2)** instr. dublu cu două partide* solistice (destinate unor instr. de același fel – ex. *Concertul pentru două vl. și orch. în re minor* de J. S. Bach; unor instr. din aceeași familie – ex. *Concertul pentru vl., v. cel și orch. în la minor op. 102* de Brahms; sau unor instr. de natură diferită – ex. *Concertul pentru pian, trp. și orch.* de Șostakovici). **4. D.** *bară*, v. *bară* **(II, 4)**. **5. D.** *bemol*, v. bemol. **6. D.** *diez* v. diez. (G. F.)

Dudelsack (cuv. germ) v. **cimpoi.**

duduk v. frula.

duet (it. *duetto*; fr. *duo*; germ. *Duett, Duo*; engl. *duet*) **1.** Piesă vocală pentru 2 voci **(1)** cu sau fără acomp. La origine stă o formă contrapunctică neacomp. numită *bicinium** sau *diphonon* (sec. 15–17). În sec. 17–18, ia o mare înflorire **d.** de cam. (Stradella, A. Scarlatti, Frescobaldi), care e o cantată* acomp.; **d.** da chiesa (de biserică), asemănător unei arii **(1)** *da capo* sau arii de concert *(Stabat Mater* de Pergolesi) și aria la 2 voci, devenit în sec. 19 lied* la 2 voci (Mendelssohn, Schubert, Brahms etc.). Preluat în sec. 18 de creația de operă*, devine un număr* important, dar fără o formă prestabilită, structurat în funcție de necesitățile dram. Poate fi construit în dialog, din 2 linii melodice simultane sau succesive sau ca dublă melodie de formă închisă sau deschisă (**d.**-*scenă*). **2.** Formație vocală care execută un **d.** **(I)**. V. *duo*. (E. Z.)

duhuri (echiv. gr. *pneumata*, „sufluri") (BIZ.) v. **notație (IV).**

Duifflöte (cuv. germ.) v. **bifara.**

dulcayana (cuv. sp.) v. **dolcian.**

dulcimer (cuv. engl.) v. **Hackbrett.**

Dulzian (cuv. germ.) v. **dolcian.**

duma și dumka, epopee veche ucraineană care descrie lupta poporului pentru libertate, momente din luptele eroice ale cazacilor. Epoca de înflorire: sec. 17–18. Textul se cîntă în stil recitativ* și e acomp. cu liră*, cobză* și, mai tîrziu, cu bandură*. V. *bilină*.

Bibliogr.: Kolessa, Ph., *Über den melodischen und rhythmischen Aufbau die ukrainischen rezitierenden Gesänge, (Dumy)* Wiena, 1909; Diels, P., *Die epische Volkslieder der Ukraine*, 1957; același, *Phonographierte Melodien der ukrainischen rezitierenden Gesänge („Dumy")*, vol. XIV. *Beiträge zur Ukrainischen Ethnologie"*, Lemberg, 1910. (E. C.)

duo (< fr. *duo*/dyo/ „duet"), piesă pentru 2 instrumente (monodice* îndeobște), identice sau nu. Denumirea se referă la numărul executanților sau al liniilor melodice. Piesele pentru pian la 4 mîini sau pentru 2 piane sînt considerate **d.**, nu însăși sonatele* pentru un instr. asociat cu pianul. Foarte uzitat în sec. 18–19 în lit. pedagogică de vl. Identificat uneori în mod eronat cu *duetul* **(1)**. V. *bicinium*. (E. Z.)

duodecimă (< lat. *duodecima* „a 12-a"), interval* dintre un sunet și al 12-lea consecutiv,

R. Schumann, Botschaft op. 74 nr. 3

S. Nel - ken wird' ich und Jas - min

A. Nel - ken wird' ich und Jas -

und es denkt, und es denkt mein Herz an ihn, an ihn, an ihn

min und es denkt mein Herz an ihn, an ihn an ihn

Duet (1)

în ordinea scării diatonice (cvinta* peste octavă*):



În fenomenul acustic, d. are o importanță esențială, fiind primul interval diferit de octavă $\left(\frac{1}{3}\right)$. (A. M.)

duolet (< lat. *duo* „doi"), diviziune (1) excepțională a unei valori* ternare* în două subdiviziuni: (A. M.)

dupla (cuv. lat. „dublă") v. **proporție (II)**.

dur, denumirea germană pentru major*. Provine din lat. *durum*. Ant. *moll**. V. **b**.

durată I. 1. Interval de timp afectat unei note* sau pauze*. **D.** se indică prin: forma notelor și pauzelor; punctul* pus după notă; semnele așezate deasupra notelor (legato*, coroană*, staccato*, louré* etc.); indicarea procedeului de execuție (pizzicato*, spiccato*); măsura* (o pătrime* în ₵ e mai scurtă decît în C). **D.** sunetelor este relativă, ea depinzînd de tempo (2)-ul, și caracterul lucrării. **D.** absolută poate fi indicată (în principiu) prin cifrele metronomice (v. metronom), dar și aici intervine punctul de vedere al interpretului* care le poate respecta sau nu. **2.** Cronometrajul total al unei lucrări sau a unei mișcări dintr-o lucrare. Unii compozitori îl indică, ajutînd astfel pe interpret să-și fixeze mai precis tempoul și, în ultimă instanță, **d.** fiecărui sunet în parte. (A. M.) **II.** Unul dintre parametrii muzicali în concepția unora dintre compozitorii contemporani (mai ales a acelora de orientare postserială), reprezentînd ansamblul elementelor **d.** (1) care, asemenea înălțimii*, intensității* timbrului* și atacului (4), poate fi organizat pe baza seriei* la toate dimensiunile discursului. Prima compoziție în care s-a aplicat principiul organizării **d.** a fost *Mode de valeur et d'intensité* de Messiaen (1949–1950). V. *Valoare* (**II, 1**). (G. F.)

dutăr v. **lăută**.

duty-bugle (cuv. engl.) v. **corno signale**.

dux (cuv. lat. „conducător") v. **subiect**.

E

e 1. Numele celui de al cincilea sunet al gamei* în nomenclatura alfabetică (v. notă (1)) provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din ev. med. În teoriile muzicale anglo-germ. actuale, e este echivalentul lui *mi**. Popoarele romanice au înlocuit în solmizație* literele prin silabe (e = *mi*). **2.** Unii teoreticieni germ. de la începutul sec. 19 desemnează prin litere majuscule respectiv minuscule, acordurile* majore* și minore*, obicei extins apoi și la desemnarea tonalităților (2) (ex. E = *trison* major pe *mi* sau tonalitatea *mi major*; e = trison minor pe *mi* sau tonalitatea *mi minor*). **3.** În sistemul *modurilor* (1, 3) gregoriene, e este *finală**, pentru modurile 3 și 4 (frigian și hipofrigian). V. *cifraj*.

ecfonetică, (cîntare ~ ; notație ~) v. bizantină, muzică; notație (IV).

ecfonis (< gr. ἐκφώνησις, de la ἐκφωνέω „ridic glasul"), formulă de încheiere a ecteniilor* și a unor rugăciuni. Sin.: *vosglas*. V. *doxologie* (S. B. B.)

echappée (cuv. fr. /eʃape/, „scăpată, ieșită") (în armonie (III, 2)), notă* străină de acord*, care urmează diatonic* unei note reale, realizînd legătura cu acordul următor printr-un salt*, fie că face parte sau nu din acel acord. E. se consideră uneori și ca o broderie* din care a fost eliminată nota de întoarcere.



(L. v. Beethoven, Sonata op. 14 nr. 2 în sol major pentru pian

Echappée

echeia (cuv. gr.), tuburi rezonatoare din lut sau metal avînd funcția de a conduce impulsurile sonore (cuvînt, cîntec etc.) din scenă la spectatori. Au fost utilizate în amfiteatrele eline și romane. Echiv. lat. *vasa aerea*; germ. Schallbecken. (W. D.)

échiquier (cuv.fr./eʃikie/; sp.*exaquir*; germ. *Schachbrett*; engl. *chekker*), instrument cordofon cu clape din sec. 14, construit după sistemul clavicordului*. Este considerat strămoșul clavecinului*. Sin.: *échaquell*. (W. D.)

eclisă, parte a instrumentelor cu coarde, care face legătura între fața superioară și cea inferioară. V. *violină*.

ecoseză (< fr. *écossaise* „scoțiană"), dans* scoțian, cîntat inițial la cimpoi*. Ca dans pop., era în măsură* ternară*; după 1800, adoptă un tempo (2) vioi în măsură de 2/4. Aparține încă din sec. 17 dansurilor de curte (sub denumiri generice de contradans* și anglaise*). În compoziția cultă se întîlnește în suite* de J. S. Bach și, sub forma pieselor de gen*, la Beethoven, Schubert, Chopin, ș.a. (I. R.)

ecou (< gr. *ekho* „(ră)sunet"). **1.** Efect acustic produs de sunetul* reflectat de un obstacol (suprafață, zid, stîncă, margine de pădure) și perceput cu o mică întîrziere de către emițătorul sunetului direct. Întîrzierea trebuie să fie de cel puțin 0,1 s pentru ca perceperea să fie clară. Deoarece viteza sunetului este de c. 340 m/s, rezultă că unda sonoră trebuie să parcurgă în total minimum 34 m dus-întors, astfel că distanța dintre emițătorul-receptor și obs-

tacol trebuie să fie de cel puțin 17 m. (D. U.) II. Manual* al orgii*, dotat cu un registru (I) de sunete dulci și care face e. registrelor acționate de alte manuale. III. (it. *eco*; fr. *écho*; engl. *echo*; germ. *Echo*; sp. *echo*), procedeu componistic care constă în repetarea unei scurte teme* sau a unui motiv* muzical la o intensi-

Opera „Orfeu și Euridice" de Chr. W. Gluck
nr. 10 - actul I

Oboi

Orfeu

Eu - ri - di - ce, Eu - ri - di - ce!

de ce doux nom tout re - ten - tit, Ces

bois, ces ro - chers, ce val - lon etc.

Ecou (III)

tate* sonoră mai scăzută. A fost mult folosit încă din sec. 15 și 16 în muzica vocală polif. de către compozitori ca Josquin Desprez, Luca Marenzio și Orlando di Lasso (în celebra villanellă „Ecoul"-1581), ca tehnică imitativă* specială. În sec. 17, prima etapă a dezvoltării operei*, aduce o avalanșă de subiecte pastorale în care, de multe ori, este zugrăvită figura mitologică a lui Eco plîngîndu-și iubirea neîmpărtășită; de aici nenumărate arii* în această perioadă folosesc procedeul de e., procedeu care se va extinde însă și în opere care nu au nici o legătură cu legenda. Rămînînd un efect muzical de sine stătător, e. va fi cultivat și în scriitura instr., întreaga epocă a barocului* fiind dominată de această manieră de repetare în piano* a unei fraze* mai înainte enunțată în forte*. Procedeul este preluat în lucrări de factură concertantă sau responsorială*, ca efect special (*Stamitz, Sinfonia în eco a 2 chori*; Mozart, *Notturno pentru 4 orch.*; Chabrier, *España*; Rimski-Korsakov, *Capriciu spaniol*; R. Strauss, *Ariadna la Naxos*), sau ca principiu general al compoziției (Hindemith, *Echo pentru flaut și pian*), vizînd uneori stereofonia*. (O. B.)

Bibliogr.: Kroyer, Th., *Dialogo und Echo in der alten Chormusik*, în: *Jahrbuch Peters*, 1909; della Corte, A., și Gatti, G. *Dizionario musicale*, Torino, 1930; Cișman, Al., *Unde elastice și acustică* în: „Fizica generală", vol. II, Buc., 1960; *Enciclopedia musicale Garzanti*, Milano, 1974.

ectenie (< gr. ἐκτείνω, *ekteino*, „a întinde, a prelungi"), grup de stihuri*, executate de preot sau de diacon în stil recitativ*, la care cîntărețul* sau corul* răspunde cu: „Doamne miluiește", „Dă Doamne" sau „Ție Doamne". După conținutul și destinația lor se disting: E. *mare* (14 stihuri, la care se mai adaugă în unele cazuri stihuri specifice); E. *mică* (4 stihuri); E. *întreită*; E. *de cerere*; E. *de mulțumire* etc. (N. M.)

efimnion (cuv. gr.) v. **condac**.

eh (< gr. ἦχος, *echos*, „melodie"), termen muzical bizantin prin care se înțelege schema melodică model, proprie fiecăreia din cele opt grupări ale cîntărilor bizantine, care poate fi definită prin complexul de elemente: scară muzicală (v. gamă) cu structură proprie (mod de construcție sau sistem (III, 2) sonor, gen (II) căruia îi aparține etc.), sistem de cadențe (I), formule (I, 3) melodice preexistente. Ca sistem, în sens larg, cele opt e. datează din a doua decadă a sec. 6 (v. bizantină, muzică). Mult timp s-a susținut că acest sistem își are originea în vechea practică și teorie elină (v. greacă, muzică), dar, în ultimele decenii, și-a făcut loc tot mai mult părerea originii acestora în practica Orientului Apropiat, după unii în ideile cosmologice ale vremii, ceea ce l-ar

lega de surse siriene, ebr., babiloniene și chiar hitite. Pentru o atare origine pledează lipsa de concordanță dintre e. și vechile armonii eline (v. armonie (II, 1)), dar și faptul că imnografia creștină, *și odată cu ea însăși muzica*, s-a dezvoltat în Orientul Apropiat — mai ales în Siria — și tot aici a fost organizat octoechul*. ■ Cele opt e. sînt împărțite — ca și armoniile eline — în două grupuri: *autentice* (κύριοι) și *plagale* (πλάγιοι). Prin sec. 10—11, e. erau indicate prin numeralele ordinale grecești:

ἦ (= ἦχος): ἦα', ἦβ', ἦγ', ἦδ'

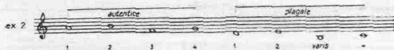
cele autentice și aceleași numere precedate de

ἦ (= πλάγιος): πα', πβ', πδ'

de la ideea că scările muzicale ale e. biz. au fost — ca și cele *gregoriene** — de la început *diatonice**, și că cromatizările au apărut cu începere din sec. 13 (v. cromatism), deși există date și mențiuni mult mai vechi. În afară de aceasta, scările muzicale sînt privite prin prisma octavei*, cel mult prin înlănțuirea sau alăturarea unor tetracorduri* diatonice, deși la grecii vechi, la perso-arabi și în psaltica actuală se recunoaște existența genurilor cromatic și enarmonic (1), alături de cel diatonic, ca și a *mai multor sisteme sonore pe baza cărora iau naștere diferite melodii.* În fine, se socotește că e. se succed în ordinea numărului lor prin trepte alăturate, și că plagalele se află la cvinta* inferioară a autenticelor. După această concepție, e. s-ar încadra în octava *re*¹-*re*² și ar avea următoarele „tonici" sau „sunete de bază":



După alți specialiști, ordinea e. ar fi:



Ghidindu-ne după mărturiile* e., dar și după practica actuală, fixăm „*sunetele de bază*" ale ehurilor după cum urmează:



cele plagale. Pentru mai multă precizie, se *adăuga înaintea numeralului* ἦχος:

ἦχος α' (πρῶτος) sau ἦα', ἦβ etc.

Cu începere din sec. 11—12, indicarea e. este însoțită de 1, 2, mai rar 3 semne neumatice (v. notație (IV)) care precizează mai clar sunetul inițial al cîntării ἦ π etc. Din sec. 13, se aplică e. denumirile toponimice eline: *dorian, frigian, lidian* etc. Nici una dintre aceste indicații nu contribuie cu nimic la cunoașterea *structurii scărilor și nici a naturii intervalelor** care intră în componența acestora. Pornindu-se pentru determinarea scărilor muzicale de la tratatele teoretice păstrate, care sînt sumare și insuficient de lămuritoare, și desconsiderindu-se muzica de după „reforma" lui Chrysant, pentru motivul că ar fi cu totul altceva decît muzica medievală, s-a ajuns la transcrieri mai mult decît discutabile. Se pornește, în general,

Vorbim de „sunet de bază", care este, în parte echivalent cu tonica* din muzica tonală, și nu de finale*, pentru că atît acestea, ca și sunetele inițiale, sînt în raport strîns cu „baza" dar mai numeroase dacă avem în vedere *stilurile* din *cadrul fiecărui e.: irmologic, stihiraric și papadic.* Acest lucru va rezulta clar din tabelele alăturate. Teoretic, se consideră existența a opt e., dar în realitate numărul acestora este mai mare. În sec. 13 sînt menționate, de pildă, ca forme ale unor e. existente, *nenano, nana* și *leghetos.* În afară de aceasta, din sec. 14 aflăm de existența e. *mijlocașe* (μέσοι *mesoi*), ca și a unor mutații (3) (φθοραί, *fthorai*). Dacă problema „mijlocașelor" și a „mutațiilor" *(v. și metabolă) nu este mulțumitor lămurită,* cele trei „forme" noi menționate mai sus sînt o realitate care s-a impus tot mai mult în decursul dezvoltării muzicii *biz.* după cum *reale* sînt unele forme distincte — încă neteoretizate — pe care le întîlnim la mai toate e. Ne referim la prosomii* (προσόμοια *prosomoia*) care prezintă adesea particularități distincte în raport cu e. cărora le sînt atașate. Dacă mai avem

în vedere și cele trei stiluri* menționate, existente la fiecare e., care prezintă nu numai trăsături stilistice ci și structurale și cadențiale specifice, numărul de opt e. nu poate reda nici pe departe realitatea, neputîndu-se limita doar la opt scheme modale, cîte una pentru fiecare e. În afară de aceasta, indicarea scărilor prin octave cu diviziune (6) armonică pentru autentice și aritmetică pentru plagale, nu ne ajută la cunoașterea varietății de scări și structuri modale întîlnite în muzica biz. Pentru toate aceste considerente, vom prezenta în tabele schemele e. pornind de la ceea ce întîlnim în practica muzicală — deci, în mss. — și nu de la teorie. La fiecare schemă modală vom indica, prin durate* diferite, funcția sunetelor, marcînd *finala* — care nu reprezintă totdeauna, cum spuneam, „sunetul de bază" al e. — prin valoare de notă întreagă, „dominanta", atunci cînd este clară, prin valoare de doime ; treptele asupra cărora se insistă sau pe care se cadențează mai rar prin valoare de pătrime, iar celelalte trepte ale scării prin oval umplut. În cazul existenței a două finale, cea trecută între paranteze este mai rar folosită. La baza schemelor modale stau mss. din sec. 13—16 pentru cîntările irmologice și stihirarice, din sec. 17—18 pentru cîntările papadice. Și pentru că muzica biz. a evoluat continuu — fără ca această evoluție să însemne „decadență", cum se susține adesea — vom specifica perioada din care provine schema respectivă ori de cîte ori iese din cadrul menționat. Procedînd astfel, nu facem decît să schițăm problema e., lucrurile putînd fi adîncite în studii speciale. Nu ne preocupă schemele modale ale unor maqamuri* orient. pătrunse în cîntările post-biz. și chrisantice. Din cele două tabele pe care le dăm, rezultă doar următoarele : a) e. nu se încadrează în schemele unor moduri octaviante ; b) numărul schemelor modale este mult mai mare decît al e., ceea ce poate fi explicat atît prin evoluția artei biz. cît și prin influența culturii muzicale — inclusiv a celei pop. — din centrele de unde provin mss. ; c) în perioada mai veche, aceleași scheme modale pot fi întîlnite atît în cîntările irmologice cît și în cele stihirarice, dar treptat fiecare stil a căpătat structură aparte. Sin. : *mod* (I, 2) ; *glas* (sl. r. vsl.) ; *ners* (Cherebețiu) ; *viersuire bisericească* (Suceveanu). Echiv. lat. : *modus* ; *tonus**.

SCHEME MODALE

TABEL 1

I. Din perioadele bizantină și post-bizantină

Eh	Stil	Nr. de ordine schemă	Scheme modale	Observații
1.	Irmologic	1		
	Stihiraric	2	a) b) sec. 18	
	Papadic	3		
Pl. 1	Irm.	4	a) b) c)	Forma b se întîlnește și în stihiraric
	Stihiraric	5	a) b) c)	
	Papadic	6		
2.	Irm.	7	a) b) c) d)	În b, mi e foarte rar ca finală, cel mai des, do. a se întîlnește și în stihiraric. Pentru d, vezi nr. 10a

79

Eh	Stil	Nr. de ordine	Scheme modale	Observații
	Stihir.	8.		
	Papadic	9.	a) b) c)	
pl 2	Irm.	[illegible]	a) b) c)	
	Stihir.	11.		
	Papadic	12.	(Hrisaf cel Nou)	Identic cu 9c. Identitatea se recunoaște pe la mijlocul sec. 18.
3.	Irm.	13.	a) b)	
	Stihir.	14.		Finalele pe do și re sînt rare.
	Papadic	15.		
pl 3 varie	Irm.	16.	a) b) c) (sec 17) d) e)	
	Stihir.	17.		
	Papadic	18.		
4.	Irm.	19.	a) b) c)	
	Stihir	20.	a) b) c)	

Eh	Stil	Nr. de ordine	Scheme modale	Observații
	Papadic	21.		
pl.4	Irm.	22.		
	Stihir.	23.	a)	
	Papadic	24.	(♯)	

TABEL II
După „reforma" lui Chrisant

Eh	Stil	Nr. de ordine	Scheme modale	Observații
1.	Irm.	1.	a) b) Tetraphonos c) Protovaris	Pe _b_ se cîntă și _Pripelele_, create la începutul sec. 15.
	Stihir.	2.		
	Papadic	3.	a) ♮ b) Tetraphonos	Pentru _a_, cad. pe _re_, _do_¹, _mi_¹ și _sol_¹ sînt rare
Pl.1	Irm.	4.	a) ♮ b) (b)	Pentru _b_, cad. pe _do_² sînt foarte rare.
	Stihir.	5.	♭	
	Papadic	6.		Cad. pe _Sol_, _Si_, do¹, si¹ și do² sînt rare.
2.	Irm.	7.	a) ♭ b) ♯	Se cîntă după _a_: tropare, condace, sedelne, podobii; după _b_: stihoavnă, antifoane, canon, fericiri.
	Stihir.	8.		

Eh	Stil	Nr. de ordine	Scheme modale	Observații
	Papadic	9.		Cad rare pe do^1, mi^1, fa^1, do^2.
Pl.2	Irm.	10.	a)	Se cîntă: stihoavnă, condac, troper, sedelne, canon, fericiri, podobii. Se insistă pe la bemol fără să cadențeze.
			b)	Se cîntă: stihurile de la vecernie, doxologie.
			c)	Este scara vechiului nenanî. Cad pe re^1 sînt rare.
	Stihir.		Același de la 10b.	
	Papadic	11.	a) b)	
			c)	
3.	Irm.	12.		
	Stihir.	13.		
	Papadic	14		Cad. pe re^1 și sol^1 sînt foarte rare.
Pl.3 (varis)	Irm.	15.	a) b)	Forma b se folosește rar în prezent. Cad pe fa sînt rare.
	Stihir.		Folosește schema de la 15a.	
	Papadic	16.		Cad rare pe re^1 și la^1.
4.	Irm.	17.	a) Leghetos	Se cîntă: stihoavna, antifoane, canoane, podobii. Cad pe re^1 sînt foarte rare.
			b)	Se cîntă: tropare, condace, sedelne, unele podobii.

Eh	Stil	Nr. de ordine	Scheme modale	Observații
	Stihir.	18.		
	Papadic	19.	a) Leghetos b)	
Pl. 4	Irm.	20.*	a)	Se cîntă: stihoavna, antifoane, fericiri.
			b)	Se cîntă: tropare, condace, sedelne.
	Stihir.	21.		
	Papadic	22.		Cad. pe la, la', do' și do'2 sînt foarte rare. Frecvența cad. pe dif. trepte se explică prin secvențarea unor formule melodice

Bibliogr.: Bourgault-Ducoudray, L. A., *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, 1877; Chailley, J., *L'imbroglio des modes*, Paris, 1960; Gaisser, H., *Le Système musical de l'église grecque d'après la tradition*, Roma, 1901. Macarie Ieromonahul, *Teoreticon, sau privire cuprinzătoare a meșteșugului musichiei bisericești, după apezăminitul sistimii cei noao*, Viena, 1823; Melpo Merlier, *Études de musique byzantine. Le premier mode et son plagal*, Paris, 1935; Palikarova-Verdeil, Raina, *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IXe au XIVe siècle)*, M. M. B., Subsidia, III, Copenhaga, 1953; Pann, A., *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești, sau Gramatica melodică*, Buc., 1845; Panțiru, Gr., *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Buc., 1971; Petresco, Le Père J. D., *Les idiomèles et le Canon de l'Office de Noël*, Paris, 1932; Petresco, Rev. Père I. D., *Études de paléographie musicale byzantine*, Buc., 1967; Popescu-Pasărea, I., *Principii de muzică bisericească-orientală (psaltică)*, Buc., 1942; Rebours, J.-B., *Traité de psaltique. Théorie et pratique du chant dans l'Église grecque*, Paris, 1906; Riemann, H., *Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert*, Leipzig, 1909; Strunk, O., *The Tonal System of Byzantine Music*, în: *The MQ.*, XXVIII (1942), p. 190–204; O. Tiby, *La Musica bizantina. Teoria e storia*, Milano, 1938; H. J. W. Tillyard, *Handbook of the Middle Byzantine Notation*, M. M. B., Subsidia, I, fasc. I, Copenhaga, 1935; Idem, *The Hymns of the Sticherarium for November*, M.M.B. Transcripta, II, Copenhaga, 1938; același, *Twenty Canons from the Trinity Hirmologium*, M.M.B., Amer. Seria 2, Copenhaga, 1952; Wellesz, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, [2]1962. (G. C.)

eidomusicon v. **melograf (1)**.

Einfeltoms (cuv. germ.) v. **tom-tom**.

eis, *mi** *diez**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

eisis, *mi** *dubla diez**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

ekmeles (cuv. gr.) v. **emmeles**.

el-aûd v. **al-ûd**.

electroacustică v. **acustică**.

electrochord v. **electrofone, instrumente**.

electro-clavicord v. **electrofone, instrumente**.

electrofone, instrumente ~. Aceasta cea mai tînără dintre toate grupurile de instrumente* se caracterizează prin transformarea oscilațiilor electrice în sunete muzicale. Nu se includ în această categorie instr. la care curentul electric are un rol adiacent (de ex. la orgă*, unde pune în mișcare mecanismul pneumatic). E. se împart în *electromecanice* și *radioelectrice*. Din primul grup fac parte instr. tradiționale (pian*, chitară* etc.) ale căror sunete obținute în mod obișnuit sînt transformate (pe cale electromagnetică, electrostatică, electroacustică sau fotoelectrică) în oscilații electrice și redate din nou, amplificate, sub forma de vibrații* sonore. La aceste instr., prin modificarea frecvențelor electrice, este posibilă schimbarea calităților timbrale* și dinamice* ale sunetelor. Cele mai cunoscute din acest grup sînt instr. de tipul pianului: *Neo-Bechstein*, *elektronium*, *electrochord*, *photona*, *pianofon*, *rhytmikon* și orga *Wurlitzer* /vurlițer/. Din al doilea grup fac parte instr. *eterofone*, la care sunetele sînt produse de tuburi electronice, ionice, mai nou și de tranzistoare, prin două generatoare de înaltă frecvență sau de unul, eventual mai multe generatoare, de frecvență joasă, filtre și modulatoare de amplitudine și frecvență. Sunetul acestor instr. este influențat printr-un factor extern (de ex. mînă, sîrmă, buton etc.). Instr. radioelectrice pot fi *monodice* și *plurifone*. Cel mai vechi dintre monodice* (care emite un singur sunet în același timp) este instr. *teremin* sau *termenvox* (inventat în 1920 de inginerul Lev Sergheevici Teremin). Acesta constă dintr-un sistem de tuburi electronice, montate într-o cutie de forma unui

aparat de radio, avînd o antenă pe suprafaţă. Apropiind palma de antenă, sunetul devine tot mai acut. O pedală reglează intensitatea sunetelor. Alt instr. din această categorie este cel numit *Undele Martenot**. Instr. enumerate mai jos funcţionează în general pe baza principiilor descrise : *electrophon, eterophon, melocord, kalcidofon, ondiolină, partiturofon, trautonium* etc. În categoria instr. plurifone (care pot emite simultan mai multe sunete) se numără orgile *Ahlborn, Dereux, Ranger, polychord, consonata novachord, ionika, Hammond, Lipp (v. orgă electronică)*. Sunetele electronice se pot obţine prin combinarea generatoarelor electronice cu fixatorul electro-magnetic al sunetelor. Generatorul de sunete produce sunete muzicale fără armonice* ; cu ajutorul multivibratorului se obţin sunete bogate în armonice, iar generatorul de zgomote produce sunete de frecvenţă* nehotărîtă, de o dinamică uniformă. Prin mixtura celor trei factori producători de sunete se pot obţine combinaţii sonore nelimitate. Prin lovirea unei tobe electrice (membrană de microfon) se realizează sunete pregnante, ritmice sau aritmice, după necesitate. În muzica concretă*, în afară de aceste elemente constitutive ale muzicii electronice*, se utilizează şi efecte de zgomote* externe (de ex. şuieratul locomotivei, sirena vapoarelor, strigăte, scîrţîituri etc.) înregistrate* pe bandă de magnetofon, reînregistrate pe diferite turaţii, eventual inversate, iar efectele sonore obţinute sînt redate din nou. Sunetele astfel realizate se combină cu ajutorul unui instr. denumit *electro-clavicord* şi din totalitatea varietăţilor sonore se realizează „compoziţia". Pentru aceste lucrări nu se mai poate folosi notaţia tradiţională, recurgîndu-se la semne, care se aseamănă cu graficele electrotehnice. Executarea pieselor se face exclusiv prin difuzoare*, fără intervenţia vreunui interpret.

Bibliogr. : Trautwein, Fr., *Elektronische Musik*, 1930 ; Lertes, P., *Elektrische Musik*, 1933 ; Martin, C., *La musique électronique* 1950 ; Douglas, A., *The electronic Musical Instruments* 1957 ; *Die Reihe, Information über serielle Musik*, 1958 ; Darvas, G., *Évezredek hangszerei*, 1961 ; Riemann, H., *Musik lexikon*, ^{12}1967 ; Szabolcsi-Tóth, *Zenei Lexikon*, 1967 ; Demian W., *Teoria Instrumentelor*, 1968 ; Popa, A., *Instrumente de percuţie*, 1972. (W. D.)

electromecanice, instrumente v. electrofone, instrumente.

electronică, muzică ~, muzică creată cu ajutorul generatoarelor* de sunete electronice. Spre deosebire de muzica obişnuită, **e.** este o muzică înregistrată*, rămînînd pe bandă magnetică, statutul său fiind acela de unicitate, rămînînd permanent identică cu ea însăşi ; exclude de aceea factorul interpretare * şi face neobligatorie fixarea grafică (cel puţin prin notaţie* tradiţională). Sunetele înregistrate pe bandă magnetică sînt produse, variate, modulate, prelucrate de diferite generatoare de sunete, iar banda magnetică astfel realizată este reprodusă în concert **(1)**, pentru public, prin intermediul difuzoarelor*. În acest caz, compozitorul este atît creatorul cît şi interpretul lucrărilor sale. Totodată, creaţia sa presupune o cunoaştere aprofundată a aparaturii electronice, o practică de electronist. În realizarea **e.** se întîlnesc adesea colaborări între ingineri electronişti şi compozitori. Creaţia de **e.** presupune, ca şi muzica serială*, structuri* de bază fixe, în funcţie de înălţime **(2)**, durată*, intensitate **(2)**. **E.** pune la dispoziţia compozitorului în principiu toate sunetele cuprinse între frecvenţele* 50—16 000 vibr./sec (în loc de 70—80 sunete tradiţionale), durate variabile măsurate în cm de bandă magnetică, peste 40 de intensităţi exact măsurate (nu numai cele cuprinse între ppp şi fff), determinînd o varietate practic infinită a efectelor. Dezvoltarea **e.** a cunoscut mai multe etape. Dintre acestea menţionăm : *muzica concretă** (lărgirea componentelor electronice prin înregistrări cu ajutorul microfonului a sunetelor şi zgomotelor), reuniunea sunetelor electronice cu cele ale vocilor **(1)** şi instrumentelor* muzicale după o normă proprie **e.** şi apariţia *sintetizatorului** amer., care a sistematizat producerea automată a sunetelor şi a unor structuri sonore. Dintre reprezentanţii **e.** notăm pe Stockhaussen, Pousseur, Křenek, Berio, Maderna. Între compozitorii români care folosesc sau scriu **e.** se numără Lucian Meţianu, Corneliu Cezar, Liviu Dandara, Iancu Dumitrescu, Adrian Enescu, Dinu Petrescu ş.a. (M. M.)

electronium, v. electrofone, instrumente.

electrophon v. electrofone, instrumente.

elegiamb (gr. < ἔλεγος „distih elegiac" + + iamb), vers de 15 silabe format din al doilea emistih elegiac şi un dimetru* iambic — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — // ∪ — / ∪ — / ∪ — / ∪ — /. (A. M.)

elegie (< gr. *elegeia*, „cîntec de doliu"), piesă muzicală (vocală sau instrumentală) cu caracter melancolic, trist. Termenul este împrumutat din domeniul poetic. În muzica grecilor antici, **e.** era un fel de cîntec (acompaniat de aulos*) cu text divers (mai întîi cîntec funebru, apoi erotic). (I. R.)

emisie vocală v. bel-canto ; canto ; voce.

emmeles (cuv. gr. ἐμμελής „în melos"), (în teoria greacă*) sunete cu înălţimea **(2)** precisă, care prin determinarea numerică a raporturilor lor intervalice deosebesc sunetul muzical de cel al vorbirii. În sens restrîns, **e.** sînt intervalele* mai mici decît cvarta*, obţinute prin diviziune **(6)** (ex. tonul* întreg : 9/8). Intervalele bazate pe raporturi complicate sau sunetele fără înălţime precis determinată, ce nu aparţin sferei melosului (v. melodie) se numesc ekmelice (ἐκμελής, *ekmeles*). ■ Printr-un proces de actualizare a termenului, se numesc ekmelice sunetele armonice* al căror număr de ordine depăşeşte 5, cu deosebire 7(septima* naturală*) şi 11 (sunetul *fa* al Alphorn*-ului). Preluarea lor în sistemul temperat* presupune o obligatorie corecţie. (G. F.)

enarmonie 1. În muzica greacă*, alcătuire a tetracordului* în a cărui componenţă intrau două sferturi de ton; astfel, tetracordul coboritor cuprindea un interval de terţă*, după unele teorii — prin suprimarea celui de al doilea sunet, şi un semiton* împărţit în două sferturi de ton (v. microinterval), obţinîndu-se astfel cele patru sunete care alcătuiau tetracordul enarmonic — o dovadă, faţă de tetracordurile de tip diatonic* sau cromatic*, preluate mai tîrziu de muzica europ., a rafinamentului teoriei şi practicii muzicale gr. Muzica bizantină* a menţinut ideea existenţei unui gen (II) enarmonic. 2. În sistemul sonor europ., occid., termenul de e. se referă la sunetele de aceeaşi înălţime*, dar cu denumiri diferite (ex. : *si* dublu diez**, *do* diez* şi *re* bemol**). E. în notaţia (I) corespunde eterografiei (acelaşi sunet se scrie în mai multe feluri); cu excepţia lui *sol* diez* şi *la* bemol* fiecare sunet se poate scrie în trei feluri. În sistemul temperat*, e. este absolută, sunetele enarmonice fiind identice ca frecvenţă*. În sistemul netemperat, termenul primeşte o valoare relativă deoarece între sunete (în sistemul temperat cu aceeaşi înălţime) sînt mici diferenţe exprimate prin raportul frecvenţelor (diferenţele sînt reprezentate în sistemul lui Pitagora — prin coma* pitagoreică, în cel al lui Zarlino — prin coma mare, în sistemul Mercator-Holder, prin coma holderiană: în sistemele muzicale orient. principiul e. este foarte complicat deoarece, pe lîngă folosirea sistemului netemperat, sunetele se organizează şi în moduri, scări etc., stări diferite care ţin de un anumit etos*. Legat de acustică, e. are în practica muzicală şi un efect psihologic, devenind funcţională; cele două aspecte nu coincid întotdeauna. Muzical, e. funcţională înseamnă un procedeu folosit atît în melodie*, urmărindu-se caracterul expansiv sau depresiv conferit de atracţia sunetelor, ori chiar de etos (atunci cînd nu există funcţii puternice de atracţie între sunete), cît şi în armonie (III, 1, 2), în aspectu-

B. Smetana - Cvartet de coarde, p. III - Largo sostenuto

Più mosso

Vno I

Vno II

Vla

Vlc.

Enarmonie (2)

consonant* sau disonant* al intervalelor* și în procesul modulației*, mai ales la tonalități (2) îndepărtate (H. Ș.)

enclume (cuv. fr.) v. **nicovală.**

endecasilabic, vers ~ (< gr. ἕνδεκα *endeka* „11" + silabă), (în antichitate) dimensiune uzuală pentru anumite tipuri de versuri, printre care cele alcaice* și safice. Mai tîrziu, versul **e.** e folosit de Dante, Tasso, Ariosto, Shakespeare etc. Apare des în sonete sub formă de **e.** *iambic*: „Cînd însuși glasul gîndurilor tace" (Eminescu). V. *strambotto*. (A. M.)

enechema v. **formulă (I, 3).**

energetism, teorie a procesualității muzicale, datorată lui Ernst Kurth, axată în egală măsură pe datele psihologiei* muzicale și pe acelea ale fenomenului sonor. Deși nu și-a denumit teoria ca atare, Kurth așază în centrul ei ideea de energie, o energie nu de ordin fizic (chiar dacă „explozia energetică" de la începutul sec. 20 a caracterizat eforturile cercetării fundamentale în fizică și a interesat gnoseologia în genere), ci una implicită procesului muzical. Punctul de pornire, forță motrice și finalitatea oricărui proces îl constituie energia, materializată în variate forme (mișcare, tensiune, tendință, forță, dinamică etc.) la nivelul tuturor elementelor muzicii, prin intermediul unor reacții psihice dirijate și autodirijate. Pentru Kurth, ca și pentru teoreticienii contemporani ai artelor plastice (Worringer), obiectele estetice au o viață internă, atribuită de cel ce le percepe, fiind vorba deci de o confundare a obiectului în subiect prin efectul intropatiei (*Einfühlung*). Strict muzical, elementul primordial în viziune **e.** este melodia*, care, identificată cu *linia*, este în concordanță cu necesitatea de contur, de precizare a desenului, proprie atît artelor plastice cît și muzicii de după impresionism* (precedînd în plan ideologic reacțiile de tip neoclasic*, expresionist* și constructivist). Melodia-linie (considerată ca un întreg indivizibil) conține în structura ei tot ceea ce este necesar pentru a face să se manifeste un important factor al energiei, care este mișcarea; de aceea: *Melodie ist Bewegung* („melodia este mișcare"). Această mișcare nu este doar rezultatul unor date acustic-sonore (și nici numai al tempoului (2) sau al aglomerării de valori) conținute în melodie, ci, mai ales, acelor al unei „voințe de mișcare", al „relațiilor dintre tonuri percepute ca senzații ale unui fenomen al energiilor". Dacă linia-melodie girează desfășurarea oricărui proces („întreaga muzică este o melodie în mare"), această melodie este cu atît mai mult implicată în contrapunct * — primă fază de organizare spațială a facturii muzicale — care este văzut ca o multiplicare de linii melodice ce nu se stînjenesc în concomitența lor. Ideea liniarismului* neoclasic și-ar fi putut găsi în *opus*-ul lui Ernst Kurth *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917) un sprijin. Deși acuzat (Knud Jeppesen) de a fi repudiat orice aluzie la relațiile verticale existente în cadrul c. punctului, Kurth nu elimină noțiunea de funcție* în domeniul specific al acesteia, armonia (**III, 1, 2**) (*Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan"* — 1920). Numai că această funcție este investită cu virtuți în primul rînd energetice, care, rînd pe rînd, sînt „extrase" din ceea ce, în fond, teoria armonicului presupusese mai de mult a fi surse ale mișcării și tensiunii: disonanța* și rezolvarea* ei, tendința D spre T, caracterul evaziv al Sd, contrastul dintre acordul* major și cel minor, caracterul disonantic al sensibilei* naturale și caracterul asemănător al cromatizării* unor trepte* devenite sensibile; însuși acordul* — această simultană „oprire" a liniilor pe verticală, dar permanent raportată la linia pură și determinantă a melodicului — dă naștere forțelor armonic-tonale prin succesiune: „fiecare legătură a unui acord oarecare al tonalității cu acordul fundamentalei sau cu acela al unei alte trepte constituie deja în sine un factor de tensiune". Analiza* aplicată de către Kurth mai ales domeniului armonic nu este, nu numai principial, ci și în amănuntele ei, contrară metodelor tradiționale, ca pentru a proba imposibilitatea (sau lipsa de necesitate) a trecerii unei bariere pur tehnice. Faptul este semnificativ pentru întrebarea fundamentală pe care o ridică **e.** cu privire la anterioritatea factorului psihologic sau al celui propriu-zis muzical sau, în alți termeni, prin ce anume din realitatea facturii muzicale și din procesele ei se justifică anume senzații energetiste, care pot fi în cele din urmă doar proiectări subiective (intuitive) asupra obiectului (de aceea, teoreticianul nici nu poate opta hotărît pentru substituirea definitivă a noțiunii de melodie — într-adevăr, fără acoperire „sistematică", în sens dogmatic, a inefabilului ei — cu aceea de linie — tot pe atît de inefabilă și susținută doar de „indicibilele" reflexe ale psihicului). Tot în sfera speculației se înscriu și noțiunile de energie *cinetică* și *potențială*; potrivit acestora, energia cinetică — aspectul cel mai dinamic al muzicii — se identifică cu datul cel mai simplu (dar și cel mai bogat în rezerve energetice): melodia și, invers, datul elaborat, precum armonicul, conține energia potențială. Dincolo de aceste aserțiuni, **e.** a luminat într-un chip creator rolul melodicului într-o seamă de fenomene — între care, ca o realizare pozitivă, trebuie menționată relevarea polifoniei latente din monodia* bachiană (ceea ce are drept rezultat și considerabila înnoire a metodei analitice la acest capitol) —, a conceptualizat o seamă de tendințe tehnic-stilistice ce se manifestaseră în epocă, a stimulat chiar axarea unor viitoare curente pe construcția riguroasă, în aceeași măsură în care a eliminat zgura conținutistă a unor estetici (precum hermeneutica kretschmariană) care priveau procesele psihice nu ca pe date

proprii şi intrinsece, ci extrinsece fenomenului muzical v.: *fenomenologia muzicii; psihologie muzicală.* (G. F.)

englisch Horn (cuv. germ.) v. **corn englez.**

english violet (cuv. engl.) v. **viola d'amore.**

enhiridie v. **propedie.**

enneasilab alcaic (< gr. *ἐννέα*, *ennea* „nouă" + silabă), tip de vers alcaic* alcătuit dintr-un dimetru* trohaic precedat de o anacruză **(1)**:

U/— U/— U/— U/— U.

Este al treilea vers din strofa alcaică. (A. M.)

ensalada (cuv. sp. „salată, talmeş-balmeş), mică compoziţie poetico-muzicală spaniolă din sec. 16, asemănătoare madrigalului* burlesc, care tratează în manieră comică episoade din viaţa de toate zilele. Limba este adesea cea pop. Formată din fragmente, **e.** are caracterul unei *quodlibet**. Mulţi consideră că în **e.** se află originea *villancico**-urilor şi zarzuelelor.* Cele mai cunoscute **e.** au fost scrise de catalanul Mateo Flecha. (O. B.)

entrée (cuv. fr. [ɑ̃t:e] „intrare"). Echivalentul italienescului *intrada* **(1; 2)**; în plus, termenul mai are o seamă de întrebuinţări specifice pentru muzica fr.: **I.** (În spectacolele muzical-teatrale din sec. 17—18). **1.** Scurtă piesă lentă, în măsură* de $\frac{4}{4}$, dar cu caracter de marş*, formată din două fraze*, fiecare repetată. Întovărăşea intrarea în scenă a unui personaj principal sau a unui grup de dansatori. Astfel de **e.** se intîlnesc în operele* lui Lully şi ale succesorilor săi. J. S. Bach le-a adaptat şi pentru muzica instr. *(Suita în La major pentru vl. şi clavecin).* **2.** (În perioada *premergătoare apariţiei operei fr.)* Scenă cu cîntece şi dansuri în baletele* de curte sau ocazional, în comediile vorbite (ex. *Burghezul gentilom* de Molière cu muzica lui Lully). Aceste scene capătă treptat un caracter cvasi-autonom, constituind astfel baletul cu intrări, precursorul operei-balet (v. balet). **3.** (După apariţia operei) Act al operei-balet, avînd o acţiune complet independentă (spre deosebire de actele unei tragedii sau comedii). **II.** (În muzica bisericească) Piesă pentru orgă* — improvizată* sau scrisă — ce întovărăşeşte intrarea oficiantului. (A. M.)

eoliană, harfă ~ v. ***harfă; sunet (7).***

eolifona (cuv. it.) v. **maşină de vînt.**

eotinale (< gr. *ἑωθινὰ ἀναστάσιμα eothina anastasima),* cele 11 stihuri* ale evangheliei, alcătuite de împăratul Leon Filosoful (886—912), care se cîntă la utrenia* duminicilor între *bvalite* şi doxologie*. Sin.: mînecători; voscresne.* (S.B.B.)

epechema (**apechema**) v. **formulă (I, 3).**

epic, gen ~. Prin analogie cu genul naraţiei din literatură, genul epic cuprinde în muzică lucrări vocale (deci cu text) şi, p. ext., lucrări programatice (v. programatică, muzică) din domeniul instrumental-cameral şi simfonic. (I. R.)

epidiapente v. **diapente.**

epidiatessaron v. **diatessaron.**

épinétte (cuv. fr.) v. **clavecin.**

epitalam (< lat. *epithalamium;* gr. *ἐπιθαλάμιον; epithalamion* „cînt nupţial"), (în Grecia antică) poem compus şi cîntat cu ocazia unei căsătorii; se cînta în cor în casa miresei, spre deosebire de *imeneu,* care se cînta în timpul conducerii miresei spre casa mirelui.

epitrit (< gr. *ἐπίτριτος, epitritos,* „care cuprinde un întreg şi o treime"), (în prozodia* greco-latină) unitate metrică cuprinzînd 3 silabe lungi şi una scurtă, ceea ce dă naştere, între perechile de silabe, unui raport de 4/3. Poziţia silabei scurte determină patru specii ale acestui metru:

I: U — — —
II: — U — —
III: — — U —
IV: — — — U. (A. M.)

epodă (< gr. *ἐπί,* „la" + *ᾠδή,* „odă"). **1.** Iniţial, ultima secţiune a poeziei lirice greceşti (venind după strofă* şi antistrofă*). A avut, mai ales, rolul unui cuplet liric în corurile tragediei*. **2.** Ulterior (mai ales la romani), gen liric independent (ex. *Ode şi Epode* de Horaţiu).

equale v. **aequale.**

eroico *(cuv. it. „eroic"), indicaţie de expresie* prin care se cere imprimarea unui caracter eroic piesei sau fragmentului muzical astfel notat.

erz (germ.) v. **archi²**.

Erzlaute (cuv. germ.) v. **arciliuto.**

Erzsister (cuv. germ.) v. **cittola.**

es, *mi* bemol*,* în *terminologia muzicală* anglo-germanică.

eses, *mi* dublu bemol**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

espera v. **vecernie.**

espressivo (cuv. it. „expresiv"), indicaţie prin care se cere execuţia unei fraze* muzicale sau a unei voci **(2)** dintr-un ansamblu* cu o expresivitate deosebită. Apare uneori în completarea unui termen de mişcare (ex.: *andante* **e.**). Abrev. *espr.*; sin.: *con espressione.*

estampida (cuv. provensal; fr. *estampie;* it. *istampita* şi *stampita),* una dintre cele mai vechi forme ale muzicii de dans* europene. Cu timpul, termenul a înglobat şi unele poeme sau cîntece încorporate acestui gen, iniţial pur instr. şi cu destinaţie coregrafică. Creată de trubadurii* provensali, **e.** a cunoscut o largă răspîndire începînd din sec. 12 pînă în sec. 14. Formă riguros fixă, cuprindea 4—7 secţiuni diferite, denumite *puncti*, care se repetau avînd fiecare cîte două încheieri, prima „deschisă" *(apertum; ouvert; aperto),* a doua „închisă" *(clausum; clos; chiuso).* Cea mai cunoscută şi una dintre cele mai vechi **e.** este *Kalenda*

Maya de Raimbaut de Vaqueiras (n. 1205). (R.G.)

estetică muzicală. Născută odată cu înflorirea marilor școli filozofice ale antichității, reflecția despre muzică se identifică în culturile tradiționale ale Indiei, Chinei, ca și în vechea Eladă cu investigarea legilor universului pe baza analogiilor dintre sunet și număr, dintre rezonanța sunetului și posibilitățile umane de asimilare rituală a ordinei pe care o sugerează. Prin Pitagora, muzica se vede inclusă printre „științele numărului", iar în vremea lui Platon ea încununa o inițiere gradată ce cuprindea aritmetica, geometrica, sferica (sau astronomia) și „armonia sferelor", știință sistemică a coordonării mișcării corpurilor în timp și spațiu. Atașată idealului de armonie (1), ordine, proporționalitate*, gîndirea despre muzică traversează întreg ev. med. europ., ale cărui tratate se inspiră din scrierile lui Nicomahus, Theon din Smirna (secolul 2 e.n.), Boetius (sec. 1), adică cele care situează muzica în vestitul quadrivium* al disciplinelor matematice. Ecoul tardiv al acestui mod de gîndire îl constituie monumentala lucrare a lui Johannes Kepler *Harmonices mundi* (1618) în care regulile consonanței* muzicale sînt deduse din geometria euclidiană a poligoanelor inscriptibile, găsindu-și apoi aplicarea în structura sistemului solar, asupra căreia autorul formulează pe această bază legile care îi poartă numele. Valențele expresive pe care le conțin artele „muzicale" aflate în simbioză (poezia, dansul, muzica) sînt evocate prin filiera gîndirii aristotelice care reconsideră atît conceptul prin care artele își vădesc analogiile cu lumea înconjurătoare — acela de imitație *(mimesis)* — cît și pe cele de *ethos* (1) (caracter) sau *catharsis* (purificare) prin care muzica îndeosebi își afirmă afinitățile cu lumea interioară a omului, cu afectele (v. afectelor, teoria). O exaltare a acestei doctrine se poate remarca abia după ce umanismul renascentist instaurează în mentalitatea europ. ideea autonomiei limbajului artistic și a surselor de inspirație. Specificitatea relațiilor diferitelor arte cu natura cît și cu idealul uman își găsește locul în sistemele de anvergură elaborate de marii filosofi care încearcă să delimiteze misiunea fiecăreia. Iluminismul fr. prin Diderot sau Rousseau, filozofia clasică germ. prin Kant și Schelling caută să nuanțeze ipotezele privitoare la specificul frumosului artistic și al expresivității muzicale. Prin Hegel, își face loc viziunea dialectică a evoluției artelor spre umanizare și spiritualizare ce consacră muzica drept artă romantică a subiectivității pure, aflată în vecinătatea punctului culminant în care se află poezia. Prin Schopenhauer, virtuțile muzicii sînt ridicate deasupra oricărei ierarhii, ea constituind chintesența universului și în același timp modelul pe care se întemeiază însuși sistemul filozofic al autorului. Apogeul limbajului muzical în perioada romantismului* contribuie la transferarea în patrimoniul componisticii și al criticii muzicale a meditației despre muzică, inaugurînd astfel o gîndire elaborată „din interiorul" acestei arte. Schumann, Liszt, Berlioz, Wagner, marii creatori ai sec. 19 exprimă în operele lor literare opinii de mare finețe și profunzime asupra universului artistic, preconizînd o înfrățire a artelor, de felul programatismului* sau al noului sincretism* inaugurat de Wagner în drama sa muzicală. Excesului de literaturizare a muzicii i se va opune criticul vienez Hanslick printr-o teorie asupra „frumosului muzical" conceput în spirit kantian ca desfășurare de „forme sonore în mișcare", independentă de orice asociații subiective. Ea va fi contracarată la rîndul ei de doctrina lui Volkelt și a lui Lipps asupra „empatiei" (germ. *Einfühlung*) ca factor fundamental al propagării emoției estetice, pentru ca la începutul sec. nostru teoria energetismului* a lui Ernst Kurth să preconizeze o interconectare a proceselor pur sonore cu fluxul tensiunilor psihice (v. psihologie muzicală). Independent de aportul diferitelor „poetici" scrise de muzicieni prestigioși care continuă explicarea muzicii de pe pozițiile propriului limbaj sau tendințe (Debussy, Stravinski, Schönberg, Webern, Honegger, Messiaen, Prokofiev, Boulez, Xenakis ș.a.) ca și de vastul domeniu al muzicologiei*, e. se vede constituită ca patrimoniu relativ autonom, în care diferitele contribuții își iau ca suport fie instrumentele criticii de artă tradițională și ale analizei*, fie discipline științifice sau filosofice. Astfel se poate remarca orientarea sociologică a scrierilor unui Th. Adorno ca și a multor cercetători, aceea psihologică a lui L. Meyer, Gisèle Brelet, E. Ansermet, A. Schering, S. Langer, D. Cook, după cum etnologia servește unor generalizări teoretice din lucrările lui B. Asafiev, V. Țukerman, L. Mazel sau A. Danielou. Se încearcă o delimitare a patrimoniului expresiei muzicale pornind de la conceptele stilistice fundamentale, ca în scrierile lui Riemann, D. Cuclin, Zofia Lissa, C. Dahlhaus, P. Bentoiu, sau se încearcă analogii — pe baza funcției de comunicare a artei — cu informatica și semiotica (A. Moles, U. Ecco, Faltin-Reinecke ș.a.). Diferitele cercetări contemporane de morfologie a artelor (E. Souriau, M. Dufrenne, Munro) conțin de asemenea observații interesante cu privire la arta muzicală ca dealtfel și ale gînditorilor ca G. Lukács, N. Hartmann sau Alain ce elaborează ample sisteme de estetică ce cuprind întreg domeniul expresiei artistice. V. *fenomenologia muzicii* (A. L.)

eterofone, instrumente v. electrofone, instrumente.

eterofonie (< gr. ἑτεροφωνία < ἕτερος *heteros* „diferit" și φωνή *fonè* „sunet", „voce"; fr. *hétérophonie*; germ. *Heterophonie*; rus. *gheterofonia*), formă specială de *multivocalitate** ce se constituie ca urmare a abaterilor ritmice* și de intonație (1, 2) ale vocilor (2) de la starea

ex. 1

(Bună dzua picurare, din G. Marcu, Folclor muzical aromân)

Solist princ.

Solist sec.

Gr. vocal (ison)

ex. 2

Allegro moderato ed amabile (♩ = 126)

(G. Enescu, Sonata a II-a pentru pian și violoncel)

Vc.

p dolce cantabile

Piano

p

ex. 3

Senza tempo 2/4 Tempo 1 (Ştefan Niculescu, Cantata a III-a)

Ob. 1
Cl. 1
Cl. 2

senza tempo

Eterofonie

de unison* şi comportă alternarea acestuia cu desfăşurarea simultană a melodiei* şi a variantelor (I, 2) ei. La origine, implicit în muzica de tradiţie străveche (folc. sau de cult) a unor popoare, e. se produce spontan, sub acţiunea unor factori naturali (fiziologici sau de tehnică naturală a execuţiei) sau a fanteziei improvizatorice. Primele referiri la e. au fost făcute în legătură cu muzica greacă* antică de către Platon în dialogul VII (*Legile*). Potrivit celor mai multe interpretări ale textului lui Platon precum şi altor texte eline, prin e. se înţelegeau neconcordanţele, diversificările de intonaţie şi ritm, ivite între vocile care executau împreună o melodie, de regulă în formaţii de două (voce şi instr., două voci sau două instr.) (v. acompaniament; aulodie). Cercetările muzicologice, folcloristice şi etnomuzicologice* au reactualizat noţiunea e. (iniţiativa reutilizării termenului aparţine lui Stumpf), raportînd-o la un fenomen analog celui antic, descoperit în practica muzicală milenară, cu precădere folc., a unor popoare est- şi extra-europ. Odată stabilit că e. se situează „în afara formelor reglementate" (Adler) de multivocalitate (arm., polif.), unele teorii şi definiţii au evidenţiat latura ei variaţională (Stumpf, Adler, Kunst) iar altele condiţionarea ei de unison (Sachs, Schneider). Însuşi procesul derivării din unison şi al reintoarcerii la acesta a vocilor denotă că, spre deosebire de formele incipiente, inclusiv pop., de polif., e. (înţeleasă ca fenomen folc. sau ca fenomen ce se păstrează într-o accepţie apropiată de a acestuia) *este produsul unei gîndiri muzicale monodice* care exclude preocuparea pentru consonanţă* (este deci contestabilă, la Schneider, plasarea în cadrul e., în subcategoria *Variantenheterophonie*, a fenomenelor de multivocalitate ce vădesc un simţ consonantic* elementar). Libertatea evoluţiei vocilor şi deci a formării variantelor în e. implică improvizaţia* şi aceasta este în principal de natură ritmică: e. „se manifestă cu precădere în sistemul ritmic *parlando rubato*" (Niculescu), de unde rezultă practic că variaţia eterofonică se produce prin diferenţierea ca durată* a elementelor intonaţionale comune vocilor participante la discurs. E. este prezentă şi în muzica pop. românească (ex. 1), unde apare uneori ca efect al „întovărăşirii glasului cu un instrument /. . ./ care cîntă aceeaşi melodie" (T. Alexandru). În componistica sec. 20, e. devine obiectul unor reglementări artistice, iar accepţia ei suferă transformări în sensul generalizării şi esenţializării unor caractere şi sensuri ale fenomenului originar (v. sintaxă (2)). Un merit important în promovarea e. în creaţia muzicală cultă îi revine lui George Enescu. Orientarea lui Enescu spre e. a fost determinată de necesitatea concilierii modalităţii polif. cu un melos a cărui structură modală şi debit ritmic liber — trăsături de filiaţie folc.

mai mult sau mai puțin directă — se împotriveau legilor arm. și polif. tradiționale. Ca și omologa ei din folc., e. enesciană comportă „pendularea între / . . . / unison și / . . . / multivocalitate" (Niculescu) și înfățișarea acesteia din urmă ca o expunere în versiuni concomitente a unui material unimelodic, astfel încît e. reprezintă la Enescu și punctul de întîlnire a două constante ale tehnicii compozitorului: sprijinul pe monodie* și principiul variațional (ex. 2). Procedeul distribuirii liniei melodice la voci și implicit timbruri diferite conferă e. enesciene atributele unei dimensiuni oblice (v. oblică, dimensiune), constituind o importantă trăsătură înnoitoare a muzicii compozitorului, preluată — uneori sub semnul organizării totale — și în muzica românească actuală (ex. 3).

Bibliogr.: Stumpf, C., *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, 1911; Adler, G., *Über Heterophonie* (Jahrb. Peters), 1908; același, *Der Stil in der Musik* (capit. *Stilarten der Mehrstimmigkeit*), Leipzig, 1911; Sachs, C., *Die Musik der alten Welt*, Berlin, ²1968; Kunst, J., *Ethnomusicology*, Haga, ³1959; același *Metre, Rhythm, Multi-part*, Leiden, 1950; Schneider, M., *Gesch. der Mehrstimmigkeit* Tutzing, ²1969; Ottavio, T., *Musiques gréco-latines* (*Hist. de la musique I, sous la direction de Roland-Manuel*), Paris, 1960; Boulez, P., *Penser la musique aujourd'hui* (p. II, capit. *Inventaire et Répertoire*), Mainz, 1963; Riegler-Dinu, E., *Eterofonia aromânilor*, comunicare, Bruxelles, 1930; Alexandru, T., *Instrumente muzicale ale poporului rom.*, Buc., 1956; același, *Arm. și polif. în cîntecul pop.* (Rev. *Muz.*, 3/1959); Niculescu, Șt., *Octetul de coarde de George Enescu (SCIA, 1/1962)*; Berger, W., *Aspecte ale polif. moderne* (Rev. *Muz.*, 4/1965); Firca, Clemansa, *Heterofonia în creația lui George Enescu* (Stud. muzicol., 4/1968); Niculescu, Șt., *Eterofonia (Stud. muzicol.*, 5/1969). (Cl. L. F.)

etnomuzicologie, ramură a muzicologiei* care se ocupă de culturile muzicale ale tuturor popoarelor. Termenul a pătruns treptat în literatura de specialitate, începînd din 1953; în 1954, după primul Congres internațional de la Wégimont (Belgia) se înființează „Cercul internațional de e.". Domeniul de cercetare al e. nu este încă unanim admis, unii cercetători circumscriindu-l exclusiv la popoarele „care trăiesc departe de tradiția culturală și de influența occid. (Marius Schneider) la „culturile muzicale originale de tip arhaic" (Claudie Marcel-Dubois) etc. **E.** a înlocuit alți termeni, a căror problematică este comună: folcloristica, demologia, etnografia muzicală, muzicologia comparată. **E.** a luat un mare avînt după nașterea Școlii de muzicologie comparată (germ. *Vergleichende Musikwissenschaft*) de la Berlin, ai cărui specialiști se grupează în jurul lui Carl Stumpf, von Hornbostel și Curt Sachs, puternic influențată la rîndul ei de Școala vieneză de etnologie. Problematica specifică a e. este extrem de largă: originea muzicii, trăsăturile proprii, intonaționale (3) și cristalizate în sisteme (11, 6) ritmice, arhitectonice, legile de creație și de evoluție, funcționalitatea*, originea polifoniei*, tendința spre sistem. Cu toate că exponenții școlii berlineze studiau cu prioritate muzica „primitivă" și pe cea savantă extraeurop., cercetările ulterioare au arătat că „nu există nici o diferență înnăscută între muzica primitivă a celorlalte continente și, la grade variate de dezvoltare, cea din satele europ.: aceeași legătură cu viața, preponderența tradiției, modalitatea de transmitere orală, predominarea colectivității". O serie de probleme au fost clarificate de e. ca: evoluția „marilor culturi extra-europ." (Curt Sachs), legătura culturii antice gr. cu cea chineză, ambele avîndu-și centrul în interiorul Asiei, cunoașterea muzicii savante exotice și importanța acesteia pentru compozitorii europ., geneza și evoluția scărilor sonore etc. Dacă „muzicologia comparată" avea în vedere, cu prioritate, geneza și locul de naștere al artei muzicale, în ultimele decenii începe să se constituie, pe baza documentelor muzicii scrise și a tradițiilor orale, o nouă disciplină: „*protoistoria" (Frühgeschichte)*, intuită, încă din 1936, de Curt Sachs, *(Prolégomènes à une préhistoire musicale de l'Europe)*.

Bibliogr.: Ellis, Al. J., *On the Musical Scales of Various Nations*, 1885; Hornbostel, E. M. von, *Über dem gegenwärtigen Stand der vergleichenden Musikwissenschaft*, Basel, 1906; același, *Über Mehrstimmigkeit in der aussereuropäischen Musik*, Viena, 1909; Stumpf, C., *Die Aufänge der Musik*, Leipzig, 1911; același, *Tonsystem der Siamesen*, 1920; Idelsohn, I. D., *Die Maqamen der arabischen Musik*, 1913; Sachs, C., *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesien*, Berlin, 1915; același, *Vergleichende Musik-wissenschaft*, Leipzig, 1930; același, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Potsdam-Wildpark, 1933; Lachmann, R., *Musik der aussereuropäischen Natur- und Kulturvölker*, Potsdam, 1929; același, *Musik des Orients*, Breslau, 1929; Berner, A., *Studien zur arabischen Musik*, Leipzig, 1937; Wiora, W., *Die vergleichende Frügeschichte der europäischen Musik als methodische Forschung*, Basel, 1949; Chailley, J., *Formation et transformation du langage musical*, Paris, 1954–1955; Brăiloiu, C., *Le giusto syllabique*, în *Anuario musical*, VII, Barcelona, 1952; același, *Le rythme enfantin*, Paris, 1954; același, *Sur une mélodie russe*, Paris, 1953; Kunst, J., *Ethnomusicology*, Haga, 1958.

etos (ethos) (< ἦθος „obicei", „datină"). **1.** În concepția antichității, proprietate a muzicii de a influența spiritul uman, de a modela caracterele. ◼ În Grecia antică, s-a acordat e. o însemnătate cu totul deosebită, atît în plan filosofic cît și în plan pedagogic, dimensiunea etică fiind una dintre condițiile pe care o „muzică bună" trebuie să o îndeplinească într-un sistem social-educativ reclamat de către statul-polis. Totuși, anume laturi și implicații ale e. au fost în chip deosebit (dacă nu chiar contradictoriu) reflectate de scrierile filosofilor și teoreticienilor. Încă de la pitagoreici, e. era considerat ca o proprietate a melodiei* sau, mai exact, a unei ordini muzicale precise. Conform concepției pitagoreicilor, axată pe o ordine numerică omniprezentă, și e. era redijat de către număr; schimbările stărilor sufletești, condiționate de numita ordine, se întîlnesc în principiul numărului cu structura melodică, ce poate deveni, pe temeiul acestui principiu comun, o oglindă a sufletului. De aici, importanța acordată e. în procesul educației, de aici cerința ca muzicianul să aleagă din mulțimea lumilor posibile de ordini sonore numai

acele „combinații" care pot induce spiritul ascultătorului spre sentimente și porniri înălțătoare. Teoria **e.** a stat cu deosebire în atenția lui Platon, a platonicienilor și *neoplatonicienilor* (Plotin) ca și a stoicilor, care au accentuat latura morală a **e.** Aristoxenos a stipulat o dublă acțiune psihică a muzicii, prin datele „senzoriale" procurate de auz* (v. și psihologie) și prin reflecția filosofică. În contradicție cu eticienii, *„formaliștii" (sofiști și epicureanul Filodemos)* au negat existența oricărei legături între muzică și **e.** Problemele **e.** au stat și în atenția umaniștilor pînă în momentul apariției, în sec. 18, a esteticii* muzicale (v. și *musica reservata* **(1)**, afectelor, teoria). **2.** Caracterul unui mod **(*I*, *1*)**, și al muzicii *bazate pe acel mod*. Logic, chiar dacă nu neapărat istoric, această accepție este anterioară aceleia a **e. (1)**. Principalul atribut al **e.** unei piese muzicale este modul (gr. ἁρμονία), în care se adaugă ritmul, instr. însoțitoare (kitara*, aulos*) și poziția sunetelor (τόπος φωνῆς, după Aristide Quintilianus). Doricul era considerat bărbătesc, sobru, stenic, frigicul moale (Platon, Heraclide Ponticul) ori entuziast sau estatic (Aristotel), lidicul tînguitor (Platon). Teoreticienii ev. med., Guido d'Arezzo, Hermannus Contractus, Pseudo-Muris, preluînd de la Quintilianus *datele teoriei antice* despre **e.**, au caracterizat în același fel modurile medievale, fără să bănuiască că modurile omonime nu mai aveau același centru ca în antic. Chiar dacă Zarlino *(Istitutioni harmoniche*, 1558, IV, 18) mai credea în caracterul sobru al *modului de re* și în cel dansant al „noului" mod de *do*, el intuiește caracterul născînd al celor două **e.** ale majorului* și minorului*, ce vor prinde contur în teoria lui Tartini și chiar a lui Rameau. Ideea unui caracter (implicit „culoare") a tonalităților **(2)**, mult discutată și mai ales aprig combătută, nu este străină de moștenirea antică a **e.** ■ Ehurile* biz. nu au rămas, la rîndu-le, în afara acestei tradiții și poate influențe tîrzii, fiind puse, ca în întreg ev. med., în legătură cu necesitățile de expresie ale muzicii cultice. Străine de noțiunea de major sau minor, *ehurile* au caractere precise, conforme cu anumite cîntări, caractere completate — în spiritul teoriei antice — și de modificările de „mișcare" ale „tactului" (stilului*): irmologic, stihiraric și papadic. O complicată structură a finalelor* și a sunetelor interioare de referință, a *treptelor** mobile, au îndepărtat totuși ehurile de **e.** originar, mai ales sub influența muzicii orient. „Ifosul" — devenit termen peiorativ în optica tradiționaliștilor sau, dimpotrivă, a celor ce doreau progresul țintind tocmai eliminarea orientalismelor — provine indubitabil din **e.**: „Dacă nu cînta cineva cîntece cu amestecături de pestrefuri*, nu era primit ca dascăl la biserică; iar de cînta cineva chiar melodii turcești, fără să știe ceva bisericește, acela, dacă era grec, era primit și recomandat ca dascăl desăvîrșit, cu ifos turcesc de Țarigrad; iar românul, de ar fi avut meșteșugul și iscusința lui Orfeu și glasul lui Cucuzel, îndată i se zicea, că nu e bun de nimic, că cînta Vlahică, *și că nu are profora de Țarigrad*". (*Macarie*, din prefața la *Irmologhion, 1823*). **3.** În sensul consacrat de etnologie, specificul etico-estetic al muzicii folclorice*, al unui popor. Totalitatea trăsăturilor folc. (privind genurile **(I, 3)**), structura melodico-ritmică, raporturile melodiei cu *versul, integrarea muzicii în fenomenele sincretice** etc.) se determină nu o dată prin apelul la teoria antică a **e. (2)**. *P. ext.*: dominanta etic-estetică, suprastilistică a unei muzici culte, de obicei de orientare națională.

Bibliogr.: Abert, H., *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Music*, Leipzig, 1899; Schäfke, R., *Geschichte der Musik-Ästhetik in Umrissen*, Berlin, 1939; Tutzing ²1964; Vetter, W., *Mythos-Melos-Musica*, 2 vol., Leipzig, 1957; 1961; Gombasi, O., *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Copenhaga, 1939, retipărită 1950; *Plutarque de la musique*, edit. de Tr. Lasserre, în: *Bibl. helvetica romana I*, Olten și Lausanne, 1954; Moutsopoulos, E., *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris, 1959; Breazul, E., *Curs de istoria muzicii românești*, Conservatorul de muzică, Buc., 1956. (G. F.)

eufonie (< gr. εὐφωνία: *euphonia*, de la εὖ *eu* „bun, bine" și φωνή: *phone* „sunet"), sonoritate bună, efect plăcut produs asupra auzului de către un ansamblu de sunete.

eufoniu(m) **1.** Instrument compus din tuburi de sticlă acordate **(1)**, construit de Chladani în 1790. Prin atingerea lor cu degetele umezite în apă, tuburile produceau vibrații* longitudinale. Ele transmiteau însă vibrații transversale barelor de oțel cu care erau puse în legătură. **2.** Instr. de suflat de alamă, întrebuințat în fanfară **(6)**, cu registru **(I)** corespunzător vocii de bariton **(I, 1)**. Echiv. germ. *Baryionhorn* (*Bariton* **(II, 3)**). V. *fligorn* **(2)**. (D. P.)

euphémesis (< gr. εὐφήμησις) v. **aclamație.**

euritmie *(< gr. εὖ eu „bine" + ῥυθμός rithmos* „ritm"), echilibru compozițional, proporționare fericită a părților într-o operă de artă. (A. M.)

eveniment sonor, tot ceea ce se evidențiază ca sunet* într-o anumită unitate și desfășurare uniformă de fenomene de aceeași natură. Orice sursă (voce **(I)** sau instrument muzical sau nu) poate produce un **e.** într-un asemenea context. **E.** se clasifică nu numai după sursele de producere a sunetului, ci și după gradul lor de determinare. În natură, **e.** apar ca imprevizibile deși există posibilitatea determinării lor în funcție de contextul fenomenelor în cadrul cărora se produc (muzica concretă* operează cu asemenea **e.** care, dacă sînt apoi prelucrate pe bandă magnetică, devin determinate). În muzica aleatorică*, **e.** sînt predeterminate*, momentul apariției lor ținînd de procesul ales. Ele se pot prevedea, mai mult sau mai puțin precis, în funcție de gradul de control pe care îl stăpînește compozitorul și executantul în acest proces. **E.** sînt determinate în notația **(I)** tradițională doar la nivel de partitură*

deoarece în executarea lucrării, de fiecare dată, intervine timpul propriu executantului. Astfel, socotind în timp momentul inițial 0 al pornirii lucrării muzicale, e. ce vor apărea pe axa temporală vor fi plasate diferit (cu mici abateri) la fiecare execuție. Mai mult, producerea lor va fi întotdeauna dependentă de variațiile dinamice*, timbrale*, acustice etc., deci de calitatea execuției, de construcția sursei sonore și de mediul în care se realizează. Accepția matematică a termenului (noțiune de bază a teoriei probabilităților) a determinat preluarea lui în muzicologie* și în muzica actuală, fiind tot mai mult întrebuințat (de ex. în muzica stochastică*, bazată pe calculul probabilităților, se referă la producerea pe planul ansamblului, respectiv al sonorităților globale).

evirat v. **castrat**.

evloghitarii (< gr. εὐλογητάρια) sau binecuvîntări (εὐλογητά), troparele* precedate de stihul* al 12-lea din Psalmul 118. (S.B.B.)

exapostilarie (< gr. ἐξαποστειλάρια ἀναστάσιμα *exaposteilaria anastasima*, „trimițătoare", de la ἐξαποστέλλω „trimit"), imn (1) ce se cîntă la sfîrșitul utreniei*, între canoane (2) și hvalite*. Au denumirea de e. sau *svetilne* (sl. свѣтильна) cel din duminici și sărbători și luminătoare sau *luminînde*, cele din zilele de rînd. În număr de 11, e. învierii sînt creația împăratului Constantin Porfirogenetul (913—959).

Bibliogr.: Vintilescu, P., *Despre poezia imnografică*, [...], Buc., 1938; Mitrofanovici, V., *Liturgica bisericii ortodoxe*, Cernăuți, 1929. (S.B.B. și T.M.)

exilent, instrument de suflat de lemn cu deschizătură laterală, de mici dimensiuni, strămoș al flautului* lateral (W. D.)

expoziție (it. *esposizione*; fr., engl., *exposition*; germ. *Exposition, Aufstellung*), secțiune a unei forme* muzicale, în care este prezentat (expus) un material tematic: **1.** Secțiune inițială a formei de sonată*. În *sonata clasică*, structura e. este următoarea: o introducere lentă facultativă; tema* (sau ideea) primă, în tonalitatea (2) lucrării, în general cu un caracter robust, viguros; puntea* — subsecțiune de tranziție tonală și tematică; tema (ideea) a doua (sau grupul tematic secund) de obicei mult mai amplă decît prima idee, expusă în tonalitatea dominantei* sau a relativei* majore* (în cazul în care tonalitatea inițială este minoră*) cu un caracter contrastant față de cel al temei întîia. Ideea secundă se poate decupa în trei subsecțiuni importante: a) o desfășurare melodică predominant lirică, expresivă; b) o ascensiune dinamică (acumulare, tensionare) care conduce către c) un grup cadențial (v. cadență (2)) cu un rol concluziv, afirmînd tonalitatea celei de a doua teme. **2.** Secțiune inițială a formei de fugă*, în care vocile (2) sînt introduse în discursul polif. în mod succesiv, prin redarea temei (sau subiectului*) lucrării. Cînd numărul expunerilor depășește numărul vocilor aparițiile suplimentare ale subiectului alcătuiesc *contra-e.* (C.A.B.)

expresie (fr., engl. *expression*; it. *espressione*; germ. *Ausdruck*) **1.** Manifestarea exterioară, în planul structurilor* sonore a unui complex de trăiri emoționale, vitale, senzoriale. Componentele și, totodată, determinantele e. muzicale sînt melodia*, ritmul*, sintaxa (2), forma*, dinamica*, timbrul*. La realizarea e. contribuie în egală măsură compozitorul și interpretul (cîntăreț, instrumentist, dirijor). Compozitorul, dispunînd de mijloace și tehnici deprinse (privind construcția, varierea și dezvoltarea liniei melodice, distribuția duratelor*, alcătuirea sintaxelor muzicale, structurarea formală, orchestrația*, notația* muzicală) realizează o anumită ordine în spațiul sonor audibil, o organizare a desfășurării temporale a înălțimilor (2), duratelor, intensităților (2) — corespunzătoare conținutului spiritual pe care urmărește să-l transmită — expusă sub forma partiturii*. Acțiunea de exprimare este desăvîrșită de *interpret* — factor mediator între producător (creator) și receptor (auditoriu) — care decodifică și transpune în plan sonor simbolurile grafice cuprinse în partitură. În culturile de tip folcloric*, cele două laturi ale e. — creația și interpretarea — se realizează simultan, actul performativ fiind controlat, în absența partiturii, de modelele abstracte înmagazinate în memoria muzicală a comunității. Opera muzicală nu este un dat sensibil cu existență spațială, ci se constituie exclusiv în timp, e un proces de semnificație continuu, prin aceasta e. muzicală fiind cea mai îndreptățită să aspire la cuprinderea și redarea unei secvențe a fuxului continuu în care se desfășoară viața psihică. **2.** Într-o accepțiune mai restrînsă dar mai frecvent utilizată, e. desemnează acțiunea de reliefare a raporturilor dintre planurile dinamic, agogic*, timbral, de evidențiere a frazării*, cezurilor* etc. În procesul interpretării unei lucrări muzicale, cu scopul de a facilita receptarea de către auditoriu a mesajului artistic propus de compozitor. **3.** Dispozitiv de care dispun orga* și armoniul* (pedală (1), buton) care permite modificarea intensității sunetului. (C. A. B.)

expresionism, curent artistic cu un puternic caracter contestatar și nonconformist, apărut în Germania și Austria la începutul sec. 20, mai întîi în artele plastice (în cercurile „die Brücke", „Der Blaue Reiter") și în lit., apoi în muzică, în bună parte ca o reacție față de impresionism*. E. muzical cunoaște două principale tipuri de manifestare, reprezentate, la nivelul protagoniștilor, prin Schönberg și școala dodecafonică vieneză* (v. și dodecafonie) și respectiv Stravinski din „perioada rusă". Considerate, în general, mai puțin ca fațete ale e. muzical cît mai ales ca direcții comp. ireductibile (Leibowitz, Adorno) sau cel puțin ca un cuplu de forțe contrare, acționînd complementar

(Schaeffner, Luigi Rognoni, Boulez) în comp. modernă, cele două orientări corespund de fapt unor soluții diferite date pe plan muzical cerinței fundamentale a **e.**, aceea de exacerbare a tensiunii emoționale, de exaltare a expresiei **(1)**. Este ceea ce arta muzicală premergătoare celei dodecafonice (Schönberg pînă în 1908) realizează printr-o hipertrofiere a conceptului muzical postromantic (melodică fragmentată și declamatorie, arm. intens cromatică și disonantă, atingînd limita atonalității* (v. și tonalitate **(1)**), contraste dinamice violente etc., traducînd laolaltă o acută subiectivitate), trăsătură ce nu va dispărea dealtfel din estetica școlii dodecafonice (Berg); muzica cunoaște însă, la dodecafoniști, și reversul — necesar și firesc — al acestei continuități față de romantism*, și anume un proces de abstractizare (mai intens la Webern, continuat apoi de neoserialiști) în virtutea căruia, prin dizolvarea tonalității și a reprezentărilor tematice condiționate de ea și prin înlocuirea lor cu reprezentări de tip serial (v. serialism), se tinde spre realizarea unei legături nemediate între materia sonoră și expresie și astfel, spre eliberarea totală a acesteia din urmă. În muzica lui Stravinski hiperpotențarea expresiei se produce, contrar atematismului serial, ca urmare a îngroșării profilurilor tematice. Reliefarea adeseori ostentativă a motivelor sau fragmentelor tematice — prin mijloace ritmice, arm., de instrumentație etc. de deosebită acuitate, ca și prin repetări cvasi-automate (v. formulă **(IV)**) — factura lor rudimentară și chiar eterogenitatea lor, expres cultivate, sînt cele care determină la Stravinski o mutare de accent de pe fiziónomia pe energia motivului*, o irupere a expresiei dincolo de cadrele textului muzical, constituind întrucîtva o emanație paratematică. Caracteristicile înfățișate conturează laolaltă specificitatea muzicală intrinsecă a artei sonore expresioniste; ele demonstrează implicit autonomia estetică a fenomenului muzical expresionist, faptul că el nu este produsul unei contaminări cu **e.** lit. sau plastic, chiar dacă într-o opinie muzicol. încă larg răspîndită, **e.** muzical (identificat îndeobște cu ramura sa dodecafonică) s-a impus în accepția psihologizantă — acordată în general curentului — a unei arte promotoare a brutalității, dezechilibrului, monstruosului, a explorării subconștientului etc. Deși acuitatea psihologică a operelor muzicale expresioniste constituie un dat real, bazat pe corespondențele de climat emoțional ale muzicii cu un text sau un subtext expresionist (lucrările lui Schönberg sau Berg, compuse pe texte poetice sau dramatice expresioniste, ca și lucrările stravinskiene cu argument programatic mitologic sau străvechi folc.) sau chiar pe împrumuturi semantice mai mult sau mai puțin fortuite dinspre lit. spre muzică (Webern), aceste relații inter-arte nu sînt de natură să definească **e.** muzical în esența sa, ci reprezintă o componentă paramuzicală a specificului său estetic. O trăsătură generală a **e.** reflectată în muzică o constituie și aplecarea spre resursele primare ale muzicilor folcl. arhaice sau ale celor exotice (exacerbare și obstinare a ritmului, efecte de masivitate sau stridență în arm. și orchestrație etc.), ca mijloc de realizare a expresiei de forță elementară, telurică (Stravinski, Bartók, Prokofiev). Aderări temporare la **e.** au manifestat Bartók, Honegger, Prokofiev, Ives, Șostakovici ș.a. Influențe ale **e.** — mai ales de formulă stravinskiană — se percep și în comp. rom. (Lazăr, Jora, Rogalski, Silvestri, Mihalovici, Socor); ele se manifestă în special la nivelul modalităților tehnice, mai rar în muzica pură și mai frecvent în lucrări programatice sau cu text, ce urmează îndeobște linia exploatării, în spiritul socului și violenței expresioniste, a anumitor caracteristici și zone ale folc. precum și, adesea, linia unor reprezentări grotești, caricaturale, a parodiei etc.

Bibliogr.: Schering, A., *Die expressionistische Bewegung in der Musik*, in: *Einführung in der Kunst der Gegenwart*, Leipzig, 1919; Bücken, E., *Führer und Probleme der neuen Musik* (capit. 6), Köln, 1924; Leibowitz, R., *Schönberg et son école*, Paris, 1947; Adorno, Th. W., *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949; Rognoni, L., *Espressionismo e dodecafonia*, Milano, 1954; Stuckenschmidt, H. H., *Lineamenti dell'espressionismo*, în: *Musica d'oggi*, I, Milano, 1958; Borris, S., *Historische Entwicklungslinien der neuen Musik*, în: *Stilkriterien der neuen Musik*, *I*, Berlin, 1961; Hollander, H., *Die Musik in der Kulturgeschichte des 19. u. 20. Jahrhunderst* (capit. 5), Köln, 1967; Firca, Clemansa, *Rezonanțe ale esteticii «expresionismului» în creația muzicală românească*, *I*, *II*, în: *S.C.I.A.*, seria teatru, muzică, cinematografie, nr. 2/1970 și 1/1973 (Cl. L.F.)

expresie, semn de ~, semn grafic ce indică gradațiile expresive (v. agogice, semne; dinamice, semne) ce însoțesc un text muzical, sporindu-i expresivitatea. (Ex. Semne agogice: *accellerando, rallentando, rubato, a tempo, Tempo 1°*; Semne dinamice: *niente, p, pp, ppp, f ff fff ff sf sfz, dim., perdendosi, molto (f), con passione, con sentimento* etc.). (I. R.)

extincția sunetului v. atac (1).

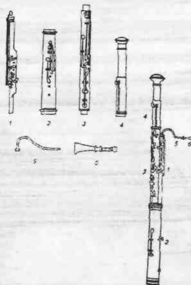
F

f 1. Numele celui de al 6-lea sunet al gamei* în nomenclatura alfabetică provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din evul mediu. În teoriile muzicale anglo-germanice actuale, **F** este echivalentul lui *fa**. Popoarele romanice au înlocuit în solmizaţie* literele prin silabe (**F** = *fa*). **2.** Unii teoreticieni germ. de la începutul sec. 19 desemnează prin litere majuscule, respectiv minuscule, acordurile* majore* şi minore*, obicei extins apoi şi la desemnarea tonalităţilor **(2)** (ex.: **F** = *trison major pe fa* sau tonalitatea *fa major*; **f** = *trison minor pe fa* sau tonalitatea *fa minor*). **3.** În sistemul modurilor* gregoriene, **F** este *finalis** pentru modurile 5 şi 6 (lidian şi hipolidian). **4.** *Cheie**: cheia de *fa* pe linia a 4-a a portativului* (rar, pe linia a 3-a), este folosită încă din sec. 10. Forma actuală provine din deformarea literei **F** (sau f). **5.** Figurile tăiate în cutia de rezonanţă* a viorii* şi a altor instr. cu coarde sînt numite *efuri* din cauza asemănării cu litera **f. 6.** Abrevieri: forte* (*f*) fortissimo* (*ff*) rar fortissimo (*fff*). V.: *dualism; cifraj.*

fa, prima silabă a cuvîntului lat. *famuli* (din versul al doilea al Imnului către Ioan Botezătorul), silabă prin care, după Guido d'Arezzo, se desemnează, începînd cu sec. 13 a 4-a treaptă a scării de *do**, în ţările de cultură latină care au adoptat denumirea silabică a notelor: corespunde lui *f** în ţările germ. V. *notaţie; solmizaţie.*

facile (cuv. it. „uşor, lesnicios"), termen ce desemnează un grad redus de dificultate tehnică. Ex: *Sonata facile* pentru pian de Mozart.

fagot (< fr. *fagot* „legătură de lemne"; lat. *phagotus*; it. *fagotto*; fr. *basson*; germ. *Fagott*), instrument de suflat din lemn, alcătuit dintr-un tub curbat din lemn de arţar sau palisandru (în formă de U), cu sistem de clape **(2)** şi ancie* dublă. Ancia se aplică peste un tub metalic în forma literei S (bocal). Corpul este demontabil, deosebindu-se patru părţi: corpul mic, corpul mare, corpul care susţine celelalte corpuri — avînd în acelaşi timp şi cuveta de metal care se deschide pentru a evacua saliva — şi pavilionul (bonet). **F.** în *do*, folosit în orch. este de dimensiunea unui tub de orgă de 260 cm (8'), divizat în două părţi paralele. **F.** are o întindere sonoră de trei octave* şi jumătate, de la *Si* bemol$_1$ — re^2 -mi^2 (ex.). Se notează în cheia* *fa* şi în cheia *do* de tenor, rareori în cheia *sol*. Din familia **f.** face parte şi contrafagotul*. În orch. simf. se folosesc 2—3 **f.**, rareori 4. Ultimul dintre **f.** poate cînta şi pasajele pentru c. fag., la indicaţia din partitură* „muta in c. fag.". Partida* de **f.** se scrie în partitură sub partida de cl. Stră-



Fagotul şi părţile sale componente: 1. corpul mic; 2. corpul de la baza instr.; 3. corpul mare; 4. pavilionul (boneta); 5 esul (bocal); 6. ancia dublă.



moşul f. datează din sec. 16 cînd abatele Afranio degli Albonesi din Ferrara (1539) reuneşte două bombarde (1) (instr. din familia ob. care era basul (1, 2) instr. de suflat cu ancie), făcîndu-le să comunice cu ajutorul unui sistem de tuburi. L-a numit „phagotus" deoarece semăna cu o legătură de lemne. La începutul sec. 17, Sigismund Scheltzer debarasează instr. de foalele pe care le deţinea iniţial şi construieşte adevăratul f. pe care îl denumeşte dolcian* datorită intonaţiei foarte dulci. F. a suferit succesive modificări în sensul perfecţionării, în 1851 Adolphe Sax construind chiar şi un f. metalic. F. actual este construit după sistemul fr. Buffet şi după sistemul germ. Heckel. F. tip Heckel a suferit modificări în ultimele decenii spre a se realiza omogenizarea registrelor (1). Are tubul mai lung şi orificiile deplasate pentru a facilita sonoritatea registrului acut. Timbrul nazal şi grav. al f. îi conferă posibilităţi de expresie burlescă dar şi melancolică. Performanţele de construcţie realizate în sec. 19—20 au determinat compozitorii să acorde mai multă importanţă acestui instr. (în lucrări de Beethoven, Ceaikovski, Ravel, Dukas, Stravinski ş.a.). Compozitorii români (Iuliu Mureşianu, T. Fatyol, M. Moldovan) dedică concerte f., instr. apărînd de asemenea şi în lucrări camerale scrise pentru cvintet (1) de suflători (lemne şi corn) sau dublu cvintet de suflători (ex. *Dixtuorul* de Enescu). Abrev. în partituri: fag; fg. (M. M.)

fagot în cvartă v. **fagottino.**

fagot în cvintă v. **fagottino.**

fagot în terţă v. **fagottino.**

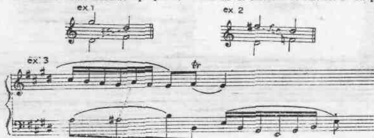
fagot tenor v. **fagottino.**

fagottino (cuv. it.; engl. *tenoroon*), tip perimat de fagot* de mici dimensiuni. Denumirea generică de f. se referea în primul rînd la fag. tenor sau fagotul în cvintă (instr. transpunea la cvintă* perfectă superioară). Alte asemenea tipuri: fag. în cvartă şi fagotul în terţă transpunea la cvartă* perfectă, respectiv la terţa* mică inferioară. Cel mai mic tip, fag. în octavă* (engl. *curtal*) transpunea la octavă perfectă superioară. (W. D.)

falsă relaţie, evoluţia aceluiaşi sunet în două acorduri* succedente sau imediat apropiate; prezenţa sunetului, cu semnificaţii armonice diferite, la voci (2) diferite în acordurl alăturate. Aspectul diatonic* al f. (ex.1). nu constituie totuşi obiectul unei interdicţii atît de stricte, în cadrul armoniei (III, 2) tradiţionale, precum aspectul cromatic* (ex. 2). Practica muzicală a cunoscut însă frecvente şi pline de efect încălcări ale interdicţiei (ex. 3), ceea ce a determinat apariţia unor licenţe arm.; o astfel de licenţă este şi înlănţuirea acordurilor în cadrul sextei* napolitane (ex. 4), după cum admisă este şi „îndulcirea" f. prin prezenţa apogiaturilor* (ex. 5). ■ Suspiciunea faţă de f. este mai veche decît interzicerea ei în armonia clasică. Orice succesiune melodică sau arm. prin care, în stilul barocului* de ex. se infiltra o reală sau ascunsă relaţie tritonică* era considerată o *relatio non harmonica*. Figurile* muzical-retorice baroce, între care şi binecunoscutul *passus duriusculus**, constituie asemenea relaţii, admise însă prin finalitatea lor expresiv-simbolică. ■ Stilurile mai noi ale armoniei, departe de a repudia f., o cultivă ca un mijloc de particularizare a structurii multivocale*. Motivele acestei schimbări de optică sînt multiple: amestecul de funcţii* (inclusiv majorul* cu minorul*), suspendarea rezolvării* disonanţelor*, cromatizările intense şi concomitente ia mai multe voci simultan etc. (pentru stilul post-tonal); mai liberă înlănţuire a acordurilor, amestecul de caracteristici modale în acelaşi acord, un cromatism „mediat" melodic prin formula cromatică întoarsă etc. (pentru stilul neo-modal). Echiv. germ. *Querstand*. (G. F.)

falset (< it. *falsetto*, din *falso* „fals, nenatural"), timbru* vocal obţinut prin restrîngerea fonaţiei*; folosit de tenor (1) pentru a-şi extinde vocea în acut. A fost întrebuinţat în polif. sec. 16—17 pentru partidele de alto (1) şi în operă* pentru efecte speciale. Se întîlneşte în cîntece pop. din Sardinia, Tirol (*Jodler**), în cîntecele cu caracter de semnal (2) şi improvizatorice* din folc. românesc. Sin. *voce de cap*. V. *falsetist*; *voce* (1); *hăulit*; *doină*. (E. Z.)

falsetist (it. *alti naturali*; fr. *haute-contre*, *trial*; engl. *contra-tenor*) 1. Cîntăreţ cu timbru* natural de falset*. V. *castrat*. 2. În polif. sec.



Falsă relaţie





falsă relație

15—17 (și, în tradiție engl., pînă azi) interpreții tenorii (1) ai partidelor* de alto (1; 5). V. *contratenor*. (E. Z.)

fandango, dans național spaniol (andaluz), cunoscut din sec. 17. Este un dans cîntat, cel mai adesea în măsură ternară* și în tempo (2) rapid, acompaniat de ghitară*, galoubet* sau cimpoi* și castaniete*. Fiecare strofă este urmată de o riturnelă (3). La comanda jucătorului principal, f. este întreruptă și se cîntă de către partenere o *copla* (cîntec improvizat*), după care dansul comun este reluat. Variante de f.: *malagueña**, *rondeña*, *granadiana*, *murciana*. (Cl. L. F.)

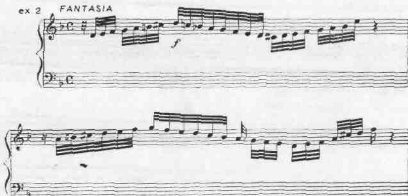
fanfară, cuvînt cu etimologie nesigură, avînd mai multe semnificații: 1. Piesă pentru trompete* și timpani* cîntată de trupele de cavalerie. 2. Melodii pentru vînătoare, în general *bicinia**, în 6/8, cîntate de corni*. 3. Melodii războinice, (aclamații sau semnale*) pe una sau mai multe voci (2), executate de instr. de suflat de alamă, cu ocazia sărbătorilor militare, defilărilor. 4. Semnal de trp., frecvent în trisonuri (v. acord). 5. O trompetă lungă, fără clape* sau ventile* (denumită și trp. „*Aida*"), folosită la intonarea unor semnale în spectacole de operă (ex. act. II din *Fidelio* de Beethoven, în *Aida* de Verdi): v. trompetă. 6. Ansamblu compus numai din instr. de suflat din alamă și lemn la care se adaugă o secție de percuție*, ce poate conține de la 20 la 150 de executanți. Crearea în sec. 19 a f. a impus un repertoriu* special, cunoscut sub numele de *muzică pentru f.*, ce se execută de obicei în aer liber. El cuprinde marșuri*, dansuri*, muzică de promenadă (special compuse) precum și potpuriuri* din opere*, prelucrări (2) de muzică pop., transcrieri* pentru f. din repertoriul simf.: uverturi*, suite*, rapsodii*, fantezii (2), etc. V. *meterhanea*. (D. P.)

fantezie, termen ce desemnează, în genere, o lucrare instrumentală cu formă* liberă: 1.





Fantezie (1)



Fantezie (1)

În sec. 16 şi 17, gen (*l*, *2*) instr. (it. *fantasia*; engl. *fantasy* sau *Fancy*; fr. *fantaisie*; germ. *Fantasie*) de factură predominant polifonică* (ex. 1) apropiat de acela de canzona*, ricercar* sau toccată*. F. atinge apogeul în creaţia lui Buxtehude şi J. S. Bach, cînd devine frecventă cuplarea ei cu fuga*, în virtutea principiului unităţii dobîndite prin contrast între factura liberă, improvizatorică*, a celei dintîi şi caracterul strict elaborat al celei de a doua (ex. 2). Genul f. se întîlneşte ulterior în sec. 18 în creaţia pentru pian a fiilor lui Bach şi în clasicism* (F. *în do minor*, K. V. 475 de Mozart ce se execută de obicei împreună cu sonata* scrisă în aceeaşi tonalitate). F. *pentru pian, cor şi orch.* de Beethoven constituie un exemplu cu totul aparte în literatura genului; tot lui îi datorăm două sonate pentru pian subintitulate „quasi una fantasia", menţionînd aportul special al imaginaţiei componistice acţionînd mai liber în definirea acestor lucrări. F. *în fa minor* pentru pian de Chopin reprezintă, în schimb, o interpretare mai mult sau mai puţin liberă a schemei formei de sonată, în timp ce F. *în do major* pentru pian de Schumann se apropie de forma de sonată cu caracter ciclic*. În literatura muzicală fr. a sec. 19 genul apare în creaţia pianistică a lui Fauré, Debussy ş.a. **2.** Lucrare construită pe teme* muzicale preexistente (v. parafrază); potpuriurile*, aranjamentele pe teme provenind din opere*, operete* etc., constituie o bogată literatură de acest tip. Ideea rememorării, a reluării unor idei muzicale preexistente este prezentă încă la J. S. Bach, în celebrele sale *Choralfantasie*. Acest aspect apare şi în f. „Călătorul", pentru pian, de Schubert, preluînd tema lied*-ului propriu, cu acelaşi titlu. În sec. 19, Liszt iar ulterior N. Rimski-Korsakov pun în acelaşi sens, un accent special pe caracterul evoluţiei instr. virtuoze. (D. A.)

farandola, dans popular provensal, executat de obicei de 10 pînă la 50 dansatori. În mişcare rapidă şi în măsură de 6/8, f. este uneori cîntată dar, de cele mai multe ori, executată la galoubet* şi la tamburină*. (Ex. celebre de f. în opera *Mireille* de Gounod şi în Suita *Arlesiana* de Bizet). (I. R.)

farsă (< lat. *farcio* „a umple") **1.** În ev. med., interpolaţii între două cuvinte ale unui text liturgic. **2.** În sec. 14—16, mică comedie pop. cu cîntece. Din Franţa se răspîndeşte în Anglia, Italia, Spania. **3.** În sec. 18—19, *farsa per musica* (it.) este o operă* într-un act cu dialog vorbit. În afara acesteia, în care predomină caracterul buf, mai existau şi f. *lagrimosa* şi f. *sentimentale*. Cimarosa, Paisiello şi Rossini au înnobilat genul. (E. Z.)

fasl (cuv. tc.) v. peşrev; taksim; maqam.

faux-bourdon (cuv. fr. /fo-burə'õ/, „bas fals"; engl. *faburden*; it. /*falso bordone*), manieră



Faux-bourdon

primitivă de polifonie* (sec. 14–15) realizată prin terțe* și sexte* paralele. Își are originea în Anglia, în polif. pop. prin terțe *(gymel*)*, polif. care a pătruns apoi în practica improvizatorică a muzicii religioase. Prin suprapunerea a două terțe* pe sunetele unui *cantus firmus**, se produc trisonuri (v. acord) în stare directă, răsturnate* cu ocazia execuției, în sext-acorduri, datorită transpunerii vocii (2) inferioare cu o octavă* mai sus, de unde denumirea de „bas fals". Reprezentînd a treia etapă de improvizație* polif. pe un *c. f.* — după cea a *organum*-*ului sec. 9–11 cu paralelismul consonanțelor* perfecte și după cea a discantului (1, 2) sec. 12–13 cu predominanța mișcării contrare — f. denumit de teoreticienii vremii „discantus englez" sau (lat.) *modus anglicorum*, introduce în tehnica polif. paralelismul* consonanțelor imperfecte (terța și sexta), tratate pînă atunci ca disonanțe*. Din Anglia f. este preluat de compozitorii flamanzi (Dufay, Binchois) care îl perfecționează prin combinarea variată a intervalelor* și a mișcării vocilor. În sec. următoare, termenul de f. își pierde vechea semnificație; în epoca palestriniană (sec. 16) devine sinonim cu tratarea acordică, iar în epoca barocului* el denumește o psalmodie* improvizatorică pe un punct de orgă (v. pedală (2)). (I. C.)

fecioreasca (feciorești) 1. Categorie de jocuri populare românești, bărbătești, răspîndite în Transilvania, Țara Crișurilor și Cîmpia Banatului. Se joacă în formație de ceată (jucători neprinși între ei) sau solistic sub formă de întrecere. Sînt dansuri de virtuozitate care cuprind mișcări cu caracter atletic ca sărituri mari, flexiuni, bătăi în podea și în pinteni. Caracteristica lor principală o constituie tehnica de lovire cu palmele pe segmentele picioarelor. În cadrul categoriei se pot distinge trei grupe de tipuri de joc feciorese: 1) grupa I-a — *Haidăul (de băt, ponturi în bolă), călușerul*, sărita, fecioreasca rară (rarul, de ponturi, românește), f. făgărășana* — acoperă aproape întreaga Transilvanie; grupa a II-a — *feciorescul (românescul), f. deasă (fecioreste), bărbunceul** — acoperă Cîmpia Transilvaniei și bazinul superior al Someșului (Transilvania de N); grupa a III-a — *Ardeleana* (2) *fecioreste, Ardeleana de mînă, Ardeleana sărită*, — acoperă Țara Crișurilor și Cîmpia Banatului. **2.** F. *fetelor*, replică feminină la jocul feciorese bărbătesc. Este jucat de fete și femei tinere la hora satului, la nunți și alte petreceri, în satele din jurul orașului Rupea (Cribalma, Dăișoara etc.). (C. C.)

fedeleșul 1. Joc* popular românesc, mixt, întîlnit mai ales în zona subcarpatică a Munteniei și Olteniei. Se execută, la început, în cerc cu brațele pe umeri. Ulterior, formația inițială se rupe în mai multe cercuri mici care se învîrtesc ocolindu-se, descriind în același timp o elipsă (mișcare de rotație + mișcare de revoluție), într-un tempo (2) din ce în ce mai accelerat. Sin.: *ciuleandra; tîrcolul*. **2.** Nume dat, în Muntenia subcarpatică, petrecerii din ajunul nunții (sîmbătă seara) cînd se împodobesc stîlpii casei, poarta și bradul. Participă în general tineret și familia mirilor. (C. C.)

feleaga v. **lioara.**

fenomenologia muzicii. Problema centrală a fenomenologiei este aceea a semnificației. Orice act de semnificare presupune o implicare și o poziție de conștiință. Pentru fenomenologie rolul conștiinței (atît rolul conștiinței mele, cît și al conștiinței celorlalți implicați în actul de semnificare) nu poate fi negat, înlăturat sau ignorat. Semnificația autentică este dată de raportarea lucrurilor însăși la conștiință, și nu de desemnarea acestora de către cuvinte. Marele salt pe care-l face fenomenologia stă în faptul că ea depășește impasul născut din rolul impropriu acordat limbajului de către filozofia dinaintea ei. Ceea ce e hotărîtor se impune prin sensul lucrurilor însăși și a existenței, cuvîntul urmează abia să fie revalorificat în cadrul unui act, cu scopul revelării unei semnificații care, atunci cînd e obligată să se producă prin discursul vorbit, urmează să conducă la un act fondat pe degajarea unei esențe. Trebuie făcută distincția între limbajul operatoriu, care conduce în orice împrejurare un act împreună cu proiectul său însoțitor, și materialul din cadrul actului de exprimare sau semnificare, nu necesarmente de ordin lingvistic. Noțiunea sau conceptualitatea date de cuvîntul uzual este limitată și provizorie, limbajul fenomenologic care se constituie ulterior fiind singurul care poate da măsura sensurilor lumii, apărînd el însuși ca limbaj al ideației și ideat totodată. Prin fenomenologie existența devine umanizată, căci pentru a fi sesizată ea trebuie să fie o existență ideată prin mijlocirea conștiinței. De pe această poziție, actul muzical ca fapt și expresie de conștiință capătă deplina sa valoare și singura explicitare autentică posibilă. Căci cele două viziuni privind muzica, propuse de către filozofia modernă precedentă: recunoașterea kantiană a rolului formei* în muzică și extraordinara perspectivă dată muzicii de către dialectica hegeliană, erau în bună parte anihilate prin nerecunoașterea capacității revelatorii proprie muzicii, prin obturarea de către cuvînt a specificei deschideri a muzicii către semnificație. Or, în muzică, absoluitatea și autonomia (și, am putea adăuga, paradoxal, însăși heteronomia ei) sînt condiționate de către forța ei proprie de exprimare cu sens, prin excluderea folosirii cuvîntului și a logosului noțional. Dar atît Kant cît și Hegel au restrîns neîngăduit conceptualitatea artistică (și în special cea muzicală) la modalitatea conceptualității lingvistice obișnuite. Ca urmare a unei asemenea poziții, muzica devenea un simplu obiect, căruia rămînea să i se atribuie din afară și ulterior etichete de semnificație, iar nu o modalitate de expresie a ființei, ea însăși capabilă de revelare a sensurilor existenței și de aprehendare specifică a

lumii. Prin fenomenologie, muzicii îi sînt postulate obligația și posibilitatea de semnificație, precum și capacitatea de a fi un mod uman fundamental de exprimare, care se cere să fie totodată de o totală absolutitate specifică, revelatoriu de sensuri ce nu pot fi date pe altă cale, dar care nu sînt autonome față de ideația de conștiință. Primele indicii ale unor cercetări fenomenologice muzicale apar însăși la *Edmund Husserl* (1859—1938), fondatorul curentului fenomenologic. În scrierile sale referințele la muzică sînt destul de frecvente dar, după cum e și firesc în cadrul unei fenomenologii generale, ele nu își propun ca țel principal elucidarea fenomenologică a muzicii, ci servesc doar ca exemplificări la o problematică de ansamblu. Unele din ele, de o acuitate și justețe unică de intuiție, pot fi însă încadrate în constituența unei f. Ne vom mărgini a da un singur exemplu, pentru a ilustra seriozitatea și rolul regenerator pe care îl poate avea cercetarea fenomenologică pentru muzică, perspectiva nebănuită pe care o deschide spre înțelegerea și înfăptuirea actului muzical. În cartea sa *Lecții pentru o fenomenologie a conștiinței intime a timpului*, cuprinzînd conferințe pronunțate în anii 1904—1905, voind să arate caracteristicile percepției în actul de prezentificare, Husserl face următoarea descriere: „... noi numim *melodia în ansamblul său, melodia, percepută*, cu toate că singurul perceput este momentul prezent. Noi procedăm astfel pentru că extensiunea melodiei nu este doar dată punct cu punct într-o extensiune perceptivă, ci pentru că unitatea conștiinței retenționale «menține» încă în conștiință sunetele scurse, care urmărindu-se, produc unitatea de conștiință raportată la obiectul temporal în unitatea sa, la melodie (...). Dar melodia în ansamblul său apare ca prezentă atît timp cît ea încă mai răsună, adică atît timp cît mai răsună încă sunetele care îi aparțin, vizate într-*un singur* ansamblu de aprehensiune. Ea a trecut abia după dispariția ultimului său sunet" (*Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, în: *Jahrbücher für Philosophie und phänomenologische Forschung*, IX, 1928, 398; sublinierile sînt ale lui Husserl). Din exemplificarea citată decurg, pentru o f., cel puțin două fapte importante: 1) Cîmpul de prezență nu se confundă cu simpla succesiune punctuală de momente prezente. În cadrul actului muzical apar cîmpuri de existență a căror durată și demarcație este dată de unitatea de sens: cîmpul unitar de existență se oferă drept cîmp de prezență a percepției de conștiință. 2) Conștiința noastră participă prin faptul că propune un sens unitar cîmpului de existență și se implică prin trăirea actului muzical prezentificativ ca percepere succedentă a cîmpurilor de prezență. Foarte rar însă cercetările fenomenologice care se referă la muzică, aflate în exemplificări asemeni aceleia de mai sus, pot servi drept model al unei fenomenologii a actului muzical. Explicația stă în faptul că ele trebuiesc să se realizeze într-un ansamblu constituit, cu o coerență specifică. Acestea pot fi îndeplinite fie ca cercetări aparținînd unei estetici fenomenologice, fie ca analize și intuiții fenomenologice asupra actului muzical considerat drept modalitate specifică de semnificare. Odată cu încercarea de a transpune cercetările fenomenologice asupra unui domeniu specializat, apare însă îndoiala dacă respectiva operație se mai poate realiza în raza obișnuită dată de clasificările și metodele curente. De aceea cercetarea fenomenologică asupra muzicii nu mai este reductibilă la clasificările obișnuite, care așază muzica exclusiv în perimetrul esteticului și nici posibilă doar ca strictă analiză tehnico-profesională (deși aceasta este și ca absolut indispensabilă). La aceasta se adaugă o dificultate proprie metodei fenomenologice: Fenomenologia nu e o știință deductivă, metoda sa de bază nu e deducția sau inducția, ci intuiția fenomenologică; enunțurile unei f. nu se realizează în mod deductivist din anumite enunțuri generale, ele trebuiesc descoperite printr-o nouă intuiție fenomenologică proprie domeniului, ceea ce presupune, din partea cercetătorului, o anumită cunoaștere, de o anumită manieră, dar foarte amplă și profundă, a muzicii, alături de cerința de a fi foarte priceput în mînuirea metodei fenomenologice și un cunoscător al esteticei fenomenologice. Atunci cînd ne referim la fenomenologie, avem în vedere mai ales principalele scrieri ale lui Husserl și ale colaboratorilor, comentatorilor și continuatorilor săi direcți, orientîndu-ne mult mai puțin spre cercul fenomenologic de la München, din care însă facem o excepție pentru *Max Scheler*, ale cărui cercetări, legitimînd o fenomenologie a afectelor și a simpatiei, și a cărui opoziție față de formalismul kantian îi dau o deosebită însemnătate pentru f. Se recunosc certe origini fenomenologice și la principalii exponenți ai existențialismului: *Martin Heidegger* (un timp elev al lui Husserl), *Merleau-Ponty* și *Sartre*. Pe de altă parte, o ramură de gîndire descinsă din Heidegger, noua hermeneutică filosofică, avînd ca reprezentanți însăși pe Heidegger—prin preocupările sale despre artă—elevul său *Gadamer*, întemeietorul acestui curent și *Paul Ricoeur*, comentator al lui Husserl, ar putea avea un rol însemnat în definirea unei noi hermeneutici muzicale, care să depășească impasul vechii muzicologii hermeneutice (H. Kretschmar și, în parte, A. Schering). Dar aceasta s-ar confunda în bună parte, cu f., sau ar fi o derivată a ei. Fenomenologia se preocupă de estetic (v. estetică muzicală) nu numai în cadrul unui domeniu specializat, ci și ca trăsătură umană generală, întrucît trăsăturile estetice apar în orice semnificație inclusă într-o atitudine umană, și, pe de altă parte, întrucît valoarea estetică se afirmă ca formă specifică de manifestare a unei semnificații esențial umane.

F. nu se poate mărgini numai la o cercetare de estetică fenomenologică, dar în estetiile fenomenologice constituite apare o *proponență diferențiată* a problemelor, unele aspecte de manifestare fiind *necesar modificate* pentru cazul atitudinii intenționale estetice, de care cercetarea actului muzical, ca act diferențiat estetic, trebuie să țină seama. De aceea vom face o scurtă trecere în revistă a exponenților esteticei *fenomenologice, relevînd cu precădere aspectele* importante care se desprind pentru o fenomenologie și estetică fenomenologică a muzicii. *Moritz Geiger* (1880—1938), socotit întemeietorul esteticei fenomenologice, a fost prin.ul filozof fenomenolog care s-a ocupat cu precădere (aproape în exclusivitate) de problemele esteticii, afirmînd cu tărie posibilitatea, forța și mai ales caracterul autonom al esteticei fenomenologice. Dar, ca fenomenolog, el a aparținut *școlii de la München și nu a îmbrățișat poziția* ulterioară radicală, a fenomenologiei transcendentale, inițiată de Husserl — după însăși caracterizarea lui Husserl, el nu a fost un adept total al fenomenologiei — iar ca estetician s-a depărtat cu greu de estetica *„Einfühlung"*-ului („empatiei") a profesorului său Th. Lipps, ceea ce face ca el să se găsească încă prea aproape de estetica psihologică și să nu întrevadă pe deplin deschiderea radicală pe care fenomenologia o oferea domeniilor esteticului. Potrivit vederilor cercului de la München, Geiger se îndreaptă spre o estetică a valorilor. Așa cum se recunoaște că au existat intuiții fenomenologice și înainte sau în afara curentului fenomenologic, Geiger recunoaște că au existat asemenea intuiții și cu privire la estetica fenomenologică, *dînd ca exemplu distincția pe care o* face Lessing între artele timpului și cele ale spațiului. Numai că, în cadrul unei fenomenologii muzicale contemporane, va trebui să amendăm părerea lui Lessing și Geiger, care pentru muzică nu se confirmă. După numeroasele eșecuri ale definirii muzicii drept artă a timpului (v. timp *(III)*), va trebui să renunțăm la acest punct de vedere și să o definim dinamic, drept artă cinetică, a mișcării (v. energetism). Actului de trăire muzicală i se înfățișează o mișcare sonoră, un flux, care prezentifică o noetică a absoluității muzicale, cu o dublă tendință autonomică-heteronomică. Conștiința se implică în acest flux, sub o formă proprie, individuală, dar tot cinetică de esența „melos"-ului (sau, mai degrabă, preluînd o fericită expresie a lui *Camil Petrescu: cenestezică). În lb. română* s-au publicat materiale datorate esteticienilor fenomenologi *Roman Ingarden (Studii de estetică, Buc., 1978) și Mikel Dufrenne (Fenomenologia experienței estetice*, Buc., 1976, 2 vol.), ceea ce ne dispensează de a mai face o prezentare *a f. din cadrul acestor estetici. Vom releva doar* pe scurt două probleme la R. Ingarden, discipol și colaborator apropiat al lui Husserl: 1) Neutralizarea de conștiință din cadrul actului de trăire estetică: într-o independență creatoare *față de profesorul său, Ingarden respinge necesitatea* unei „neutralizări" de conștiință, în actul de trăire estetică. Noi am adăuga că, pentru ca o trăire artistică să aibă loc autentic în domeniul actului muzical, conștiința se antrenează într-o atitudine de „pathos", adică de luptă acerbă pentru realizarea noetică a ceea ce garantează în mod evident adevărul (adică forța de convingere a justiției intuiției devenirii care constituie esența actului). În aceeași măsură am modifica, pentru demersul fenomenologic muzical, și modul în care se face ceea ce Husserl numește „reducția de conștiință". Pentru acesta e un termen destul de nefericit, căci pentru a înțelege în ce constă de astă dată conștiința (care nu numai că nu se reduce, ci apare concretă, într-o structurare muzicală *a unei simultaneități totale, ca psiché, ca evidență* a poziției de conștiință manifestată muzical), trebuie din contră să se realizeze de către concretul sonor structurat o cucerire intropatică a conștiinței — și aceasta nu numai pentru conștiința egologică, ci și pentru toate conștiințele participante ale realizatorilor actului de redare, ceea ce duce la o transferare obligatorie, pe acest nivel, a unei conștiințe de ordin social. 2) Problema straturilor. Ingarden face, în domeniul *artelor*, extraordinara descoperire fenomenologică a existenței straturilor. El constată că, în opera literară, aceste straturi sînt în număr de patru. Însă în mod greșit, dintr-o necunoaștere mai adîncă a muzicii, el limitează pentru actul muzical numărul straturilor la unul singur. Aceasta provine la Ingarden și *dintr-o definire prea măruntă a trăsăturilor straturilor.* De aceea trebuie să le redefinim mai larg: Straturile sînt manifestări ireductibile dar convertibile ale forțelor de sintetizare umane, de patru tipuri diferite, aflate la baza artelor principale, dar prezentate obligator în modalitatea specifică a fiecăreia dintre arte (în cadrul actului artistic specific). Primul strat, al actului de trăire și al noeticei fundamentale, se manifestă în muzică drept *prezentificarea cinetică. Al doilea strat, al comunicării*, tensional, se prezintă în muzică, spre diferență de literatură, drept comunicare afectivă, obligatoriu non-noțională. Al treilea strat, intensional, al reprezentării, se manifestă muzical ca modalitate simpatetică de aprehensiune, drept „mimesis". Al patrulea strat, ce se confundă cu *al doilea nivel, propune elementul necondiționat*, care nu poate lipsi din nici un demers fenomenologic de orice ordin (inclusiv artistic) așa-zisa *„reducție de conștiință" care în muzică cere o* prezență concretă a lumii sonorului, structurată ca lume a psihicului și ducînd la cucerirea *intropatică a conștiinței. Enumerarea esteticienilor* care au o contribuție directă sau indirectă la fenomenologia muzicii nu ar fi com-

pletă, dacă nu l-am cita pe *Galvano Della Volpe* (1895—1968), care a încercat o fuziune a fenomenologiei și esteticii marxiste. În *Critica gustului* (1960) Della Volpe stabilește distincția între arte și științe prin criteriul extrem de important al contextualității, care caracterizează actul artistic, adică faptul că actul artistic presupune obligatoriu o contextualitate, absentă în știință. Contextualitatea, adică organicitatea dialectică a procesului actului de trăire, este în muzică o condiție fundamentală, care garantează logica, de natură dialectică și interconexivă, a actului muzical. Cu aceasta se deschide și o problemă a demersului dialectic din cadrul fenomenologicului muzical (pe care Della Volpe nu a întrevăzut-o). Căci contextualitatea este sinteza noetică, depășind în artă sinteza dialectică, care nu este decît o alteritate ce se corelează unei prime poziții dicotomice, a existenței concomitente duble teză-antiteză. Cu toate că *Nicolai Hartmann* (1882—1950) nu este un reprezentant direct al fenomenologiei, în tulburătoarea sa *Estetică* (apărută postum, 1953) se recunoaște o subtilă filiație fenomenologică, atît în planurile celor trei părți alcătuitoare ale cărții, care tratează în fond cele trei nivele fenomenologice, cît și în preluarea creatoare a ideii straturilor. Apariția lucrării în lb. română (Buc. 1974) ne dispensează de a o prezenta mai pe larg, dar ne incită la o critică de principiu asupra referirilor ei la muzică. Ceea ce decepționează aci este o anumită rămășiță a formalismului născută din filozofia anterioară fenomenologiei, căreia i s-a putut sustrage numai Schopenhauer, cu o intuiție care-l făcea să bănuiască un element profund al esenței muzicii. Muzica este definită de către Hartmann prin „negativă", prin ceea ce *nu* este ea față de cuvînt și reprezentare, ca artă „nereprezentativă" (dealtfel reapare puerila așezare a muzicii alături de arhitectură și nu mai puțin naiva discriminare între muzica absolută și muzica cu program), în loc să se recunoască de la bun început caracterul propriu al noeticei muzicale de a se investi în dinamica unui act cinetic contextual și de a apare intuibilă ca atare, *ab initio*. Neavînd această axă permanentă de referință noetică, concretul sonor este văduvit de posibilitatea sa de a căpăta aspectele noezice și noemice proprii, ceea ce duce la nevoia de a aștepta o etichetare „din afară" a semnificațiilor muzicale. Nu este înțeleasă nici vocația dublă a muzicii autonom-heteronomă, capacitatea sincreticului* primordial al muzicii de a revărsa sensuri în modalitatea autonomă a muzicii și capacitatea autonomului muzical de a fi disponibil (transparent) spre o heteronomie (reală sau mai ales prezumată) care nu atinge însă absolutul. În România dintre cele două războaie, fenomenologia a avut un adept ardent în Camil Petrescu, remarcabil prin cunoașterea atentă și amplă, precum și prin viile sale deschideri spre cunoașterea estetică — în special estetica teatrală. Studiul său : *Husserl, o introducere în filozofia fenomenologică* (55 p. din cadrul *Istoriei filosofiei moderne*, vol. III, apărut și în extras, 1938) este încă și azi o excelentă expunere, vie și pătrunzătoare, bine informată și accesibilă. Vederi fenomenologice personale și creatoare transpar și în alte lucrări, articole și polemici ale sale : de la ampla lucrare *Modalitatea estetică a teatrului* (teză de doctorat, 1937) pînă la notele din jurnalul său. Un valoros reprezentant, la noi în țară, al Cercului de la München, încă prea puțin cunoscut, este Victor Iancu, elev al lui A. Pfänder (a se vedea admirabilul său studiu din *Metodologia istoriei și criticii literare — Metoda fenomenologică în critica literară* (Buc., 1969). Dintre publicațiile de informații și dezbatere cităm în primul rînd lucrările celui mai remarcabil cunoscător al domeniului, prof. Al. Boboc, seriile lui Tudor Ghideanu (*Conștiința filozofică de la Husserl la T. de Chardin*, 1981) și Crizantema Joja (articolul : *Abstracția și teoria modernă a semnificației*, în : *Probleme de logică*, vol. VII, 1977). Pentru domeniul esteticii fenomenologice, cartea documentată a lui N. Vanina : *Tendințe actuale în estetica fenomenologică* și unele studii datorate lui N. Tertulian, Marcel Petrișor ș.a. În general trebuie să spunem că toate esteticile fenomenologice de pînă acum nu au reușit să fixeze precis trăsătura de bază a unei f., întrucît ignorează un principiu fundamental husserlian : *Zu den Sachen selbst* („a te adresa însăși lucrurilor") care pentru muzică este hotărîtor. Într-o estetică muzicală autonomă, așa cum se cere estetica fenomenologică, nu poate fi altă referință noetic-noematică decît concretul sonor, în prezentarea sa triplă : 1) ca plăsmuiri ale „formei" — adică ale instituirii actului muzical unitar de conștiință, realizator diacronic al virtualității de semnificare ; 2) ca structuri — adică alcătuiri muzicale ale totalității — care fac să apară în ele (într-o modalitate strict specifică) unitatea psihicului uman și dau garanția realizării unității de conștiință și a regiunilor ei ; din analiza prezentării concret-sonore a structurărilor rezultă poziția intropatică a conștiinței donatoare de semnificație ; 3) ca diverse constructe muzicale realizînd concret expresia semnificației de conștiință finalizată în ideația de transcendență. Din aceasta rezultă cele trei nivele ale fenomenologiei actului muzical — adică diviziunile de bază obligatorii ale demersului fenomenologic, ca unități funcționale specifice. Nivelele sînt trepte ale realizării muzicale semnificative, impacturi ale actului muzical asupra conștiinței, raportări obligatorii ale lui la conștiință, întrucît actul muzical nu se valorifică noetic decît prin evidența manifestării în el a prezenței de vreun ordin ierarhic a conștiinței. Sonorul muzical este, prin el însuși, generator de sens, mediator de conștiință și

purtător de semnificație. **F.** vede specificul muzical ca prezentare sonoră concretă (absolută. *autonom-heteronomă) a faptelor de semnificație.* Legea fenomenologică de bază s-ar putea enunța astfel: *tot ceea ce există ca sens, poziție și exprimare de conștiință își găsește apariția și prezentarea de orice ordin în lumea concretului sonor, adică în plăsmuirile, structurile și construcțiile sale, cu singura condiție ca ele să se refere în permanență la o contextuare noetică a actului muzical.* **F.** este de fapt una a *actului muzical* și nu una a muzicii, întrucît prin ea însăși muzica nu are decît deschiderea spre semnificație, ea căpătînd sensul care o poate *duce la semnificația abia în cadrul actului.* Nu „Opera muzicală" este obiectul de cercetare al fenomenologiei muzicale, ci actul sub forma sa realizată, prin participarea obligatorie a celor ce redau muzica, întrucît altfel muzica nu duce la actul de trăire. Scriindu-și *opera, compozitorul — în măsura talentului* său — are în vedere intențional posibilitatea de revelare a sensului ei, prin actul redării (nu neapărat în mod voluntar conștient). În actul autentic de redare trebuie să se implice și să se manifeste în mod necondiționat, printr-o acțiune înfăptuitoare de pe o poziție comună, conștiința participanților la redare. O altă caracteristică substanțială a fenomenologiei muzicale rezultă din dubla valență a relațiilor sunetului muzical către succesiune și simultaneitate. Avem în vedere faptul că relațiile dintre sunete, cu toate calitățile lor, se manifestă cu o egală capacitate potențială de valorificare într-o dublă orientare dispozițională. Manifestarea în simultaneitate nu anulează pe cea primară, a succesiunii, și nici nu o face ininteligibilă (așa cum se întîmplă în artele realmente temporare) — dimpotrivă *o dimensiune adaugă un surplus de* interes celeilalte, iar conștiința le agreează cu o egală plăcere pe amîndouă. Aceasta duce la posibilitatea de a aduce în cadrul conștiinței egologice, printr-o transferare de rezidență, întreaga bogăție a unor raporturi plurale de conștiință. Manifestările psihice prezentate de muzica de tip polifon-simfonic capătă astfel aspectele depline în *psiché*, produs egologic al socialului. Dar cu aceasta, relațiile operatorii interpersonale care apar evidente în actul de redare și care se subsumează în muzică triadei dialectice lărgite propun, ca un complement a demersului fenomenologic, un dublu demers dialectic — în curgerea succesivă și în manifestarea intersubiectivă a factorilor actanți. Căci natura polifonic-simfonică a muzicii este totuși secundară și derivată din natura sa primordială cinetică și acordă astfel preponderență succesiunii, afirmînd astfel puternic dialectica desfășurării sale. De aceea o fenomenologie a actului muzical nu se poate înfăptui complet decît prin realizarea a ceea ce Geiger arăta ca necesitate, pentru o estetică fenomenologică, a îmbinării fenomenologiei cu spiritul dialecticii hegeliene. *Revenind la statutul definitoriu al* muzicii, la caracterizarea ei ca artă a cineticului, observăm că ceea ce împiedică ca această definire să fie unanim acceptată provine din faptul că pentru „bunul simț" spațialitatea acestei mișcări nu „se vede", întrucît calitățile a-temporare ale obiectelor aparținînd lumii sonorului se manifestă sub o formă *sugerativă;* sunetele au înălțime (2) și relații de înălțime au volum, amplitudine* (intensitate (2)), culoare, precum și o proveniență (stereofonie*), în cazul polifoniei*. De aceea există o inerență, *a acestora în timp. Ele pot fi totodată judecate* în afara timpului (ca și duratele* muzicale, dealtfel), dar toate se produc în durată (ceea ce nu e același lucru cu timpul intuiției și al obiectelor intenționale ale actului muzical prezentificativ, care e ireversiv și conexat de *mișcare). De aici faptul că cinetica muzicală* este o mișcare în care primordialitatea o are latura timpului, și nu aceea a spațiului, dar acest timp este unul special: ireversiunea sa este prevăzută în relații — atît succesive cît și simultane — strict determinate teoretic. Ea poate fi, în scopul redării reproductive: fixată, suspendată, manevrată, decupată, analizată, reluată etc., dar în cadrul actului prezentificativ ea apare realmente ca ireversibilă. Însă fixarea rigidă, cantitativă, „matematică" privește doar suportul reproductiv al redării, nu și redarea ideativă, care e de natură calitativă și finalizantă și cere depășirea acestei fixități mecanice printr-o emergență a redării determinată de poziția noetic-noematică, imposibil de fixat în însăși semnele muzicale scrise. Redarea ideatică muzicală cere o rigoare mai înaltă, *pentru că antrenează lumea sensurilor sonorului* muzical într-o lume superioară stadiului său inițial, în universul unitar perfect al semnificației și creează efectul transcendenței în existența umană ideată. Prin faptul că orientarea noetică se înfăptuiește pe un ax cinetic, cele două corelate care rezultă din analiza noetică a intuiției mișcării ne dau *noesa*, ca proiect semnificativ al unei persoane solitare și *noema*, ca realizare de semnificare, de către o persoană plurală (încă neîncadrată în cineticul contextual). Cele două corelate se produc în dimensiunile pe care Bergson le-a denumit timp-durată și timp-spațiu (timp obiecte): noeza în timpul-durată iar noema în timpul-spațiu. Și f. însăși, deși încă timidă, are o oarecare tradiție. Primul care a abordat și publicat asemenea cercetări, cu recunoașterea deliberată a punctului de vedere fenomenologic, a fost dirijorul *Ernest Ansermet* (1883—1963). Lui i se datorează o amplă lucrare: *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* (Neuchatel, 1961, 2 vol., 603—291 pg.) precum și o suită de interviuri, luate de un alt adept al fenomenologiei,

J.-Claude Piguet (Neuchatel, 1963). Postum a fost publicată o selecție destul de bogată, reunind articolele sale cele mai substanțiale. Dimensiunile lucrărilor, care desigur merită să fie citite cu atenție, ne împiedică să facem orice tentativă de expunere a vederilor sale, unele extrem de valoroase din punctul de vedere pe care îl urmărim aci (în special în unele din articolele sale), alteori cu semne de întrebare. *Lucrarea sa principală este, după însăși mărtu*risirea autorului, doar o introducere (!) la o fenomenologie muzicală inspirată de Husserl și Sartre. Citirea ei lasă un sentiment de insatisfacție din trei motive: 1) Deși Ansermet descoperă o lege justă a percepției muzicale, prin care complicatele operații de calculare ale relațiilor de înălțime sînt reduse logaritmic, fapt care se produce aevea în realitatea psihofizică, ulterior revine permanent și inutil la o fastidioasă calculație matematică, neesențială pentru fenomenologia actului muzical. 2) Propunînd un model tonal (v. tonalitate (1)) drept normă de judecată valorică, autorul este într-o permanentă polemică și atitudine de desconsiderare a celor mai importanți compozitori contemporani, ceea ce îi închide orice înțelegere fenomenologică a acestora. Ori fenomenologia nu stabilește norme de acest fel. 3) Cu toată vastitatea materialului, rezultatele pentru o fenomenologie muzicală sînt disproporționat de neconcludente. *Hans Mersmann* este autorul unei ample și valoroase lucrări de referință: *Angewandte Musikästhetik* (*„Estetica muzicală aplicată"* — 1926, Berlin, 747 p.), în care își mărturisește atașamentul la fenomenologie. Dar cartea nu își propune cu riguroasă consecvență o constituire a unei **f.**, ci rămîne la referiri incidentale. Un alt reprezentant însemnat al **f.** este *Boris de Schloeser* (singurul pomenit de Dufrenne în *op. cit.*). Dirijorul Sergiu Celibidache este astăzi, credem, cel mai viu reprezentant al **f.** O viziune autentică și bogată în intuiții fenomenologice valoroase, este aplicată măiestrit în activitatea sa artistică și pedagogică. Din păcate aceste vederi nu sînt accesibile unui public cititor, întrucît nu există o expunere teoretică autorizată care să provină din primă mînă, ci doar unele interviuri și note de curs disparate. **F.** și-a găsit la noi exponenți informați și atașați în scrierile muzicologilor L. Rusu și Gh. Firca. De asemenea, o viziune largă a fenomenologiei stă la baza teoretică și practică a școlii dirijorale din țara noastră, condusă de C. Bugeanu; caracteristica acesteia este sinteza cu demersul dialectic hegelian și consecvența strînsă în aplicarea la concretul muzical, adică o fenomenologie a actului muzical, cu o referire permanentă obligatorie la realizarea sensurilor și semnificațiilor prin raportarea la conștiință. (C. B.)

ferăstrău (it. *sega*; engl. *saw*; fr. *scie*; germ. *Säge*). Instrumentul a fost introdus în muzica ușoară* și de jazz* în urmă cu cîteva decenii. Este construit din o lamă de oțel foarte flexibilă. O extremitate a instr. se fixează între genunchi, iar cealaltă se ține cu o mînă, dîndu-i-se diferite curburi pentru a obține înălțimea (2) dorită. Sunetul se produce în două moduri: prin lovirea lamei cu o baghetă (2) a cărei extremitate bombată este învelită cu piele, sau prin frecarea muchiei nedințate a lamei cu un arcuș (de v.—cel sau de c.—bas). Excelează în redarea de *glissandi**. O variantă perfecționată a **f.** este *flexatonul*, instr. utilizat și în partiturile* simf. (ex. *Variațiunile pentru orch. op. 31* de Schönberg) (A. P.)

fericiri (gr. μακαρισμοί *makarismoi* ... „fericiți" ....), grup de 10 versete din Noul Testament (Matei, V, 3—13) care se execută recitativ*, ca stihuri* combinate cu tropare* scurte, la antifonul (**1.** 1) al 3-lea din liturghie* și la înmormîntare. Denumirea **f.** provine de la începutul fiecăruia dintre cele nouă stihuri: „Fericiți sînt cei ...". În ultima vreme se cîntă fără a mai fi combinate cu troparele. Pe textul **f.**, C. Franck a scris lucrarea corală cu acomp. instr. *Les Béatitudes*. (N. M.)

fermata (cuv. it., „închidere"), v. **coroană***.

fes, *fa* bemol**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

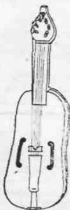
feses, *fa* dublu bemol**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

festival, eveniment artistic național sau internațional, în cadrul căruia se întîlnesc formații și soliști de prestigiu. **F.** celebre: Edinburgh, Lucerna, Aix-en-Provence, Besançon, „Primăvara la Praga", Bergen, „Holland", Bath, **f.** Gylndebourne. Unele **f.** vădesc caracter de medalion: **f.** de la Salzburg (consacrat lui Mozart), cel de la Bayreuth (consacrat lui Wagner), în timp ce altele, avînd uneori numai parțial acest caracter (**f.** „P. I. Ceaikovski" — Moscova, „B. Bartók" — Budapesta, „G. Enescu" — București), se axează pe programe variate. Programele precis direcționate privesc, în cadrul unor **f.**, fie un anumit gen (folc., muzică de cameră, corală, ușoară, pop, jazz etc.) fie o etapă istorică (muzică veche pe de o parte: **f.** la Bruges — Belgia, **f.** *Musica Antiqua Europae Orientalis* de la Bydgoszcz—Polonia; muzică contemporană, pe de alta: **f.** „Toamna la Varșovia", **f.** de la Donaueschingen, **f.** de la Royan, Bienalele de la Veneția sau Zagreb). (I. R.)

fiddle (cuv. engl.) v. **fidula (2)**.

Fidel (cuv. germ.) v. **fidula (2)**.

fidula (cuv. lat.) **1.** Denumirea generală utilizată în ev. med. pentru instrumentele cu arcuș* originare din Orient. **2.** (germ. *Fidel;* engl. *fiddle)* Instr. cordofon cu arcuș de origine orient. din sec. 10–15, cu corpul plat de forma unei lopeți. Un orificiu rotund de vibrație de pe fața instr. a fost mai tîrziu schimbat în „f"-uri. Între jgheabul capului și cordar*, peste un gît scurt, erau întinse 3–4 coarde, eventual 1–2 coarde burdon (II, 2), acordate diferit în funcție de regiune și de epocă. (W. D.)


Fidula

figurație (fr. *figuration;* germ. *Figurierung;* it. *figurazione),* rezultatul juxtapunerii (prin repetare sau secvențare — v. progresie) unei — sau eventual a mai multor — figuri (1) în cadrul discursului melodic propriu barocului* și clasicismului. (C.A.B.)

figură (<lat. *figura)* **1.** Unitate a discursului muzical care se constituie dintr-un desen melodico-ritmic de dimensiuni *relativ restrînse (1/2 — 2 măsuri*),* caracterizat prin pregnanță metroritmică redusă și *disponibilitate marcată pentru repetare și secvențare* (v. progresie). F. barocului* și a clasicismului* are un substrat acordic *pronunțat.* După H. Degen *(Handbuch der Formenlehre,* 1957), **f.** contribuie la nașterea formelor* polif. (fugă*, canon (4)), în timp ce *motivul* (ca și tema*) — mai încărcat* cu sens armonic — la nașterea celor omofone bitematice, de tipul sonatei*. Prin juxtapunere* *cu ea însăși,* **f.** *dă naștere figurației*.* (C.A.B.) **2. F.** *retorică* (mai ales pl. lat. *figurae musicae),* cod de întorsături melodice (dar și ritmico-armonice) *precis configurate* care, în sec. 17–18, mai ales în Germania, au fost puse în legătură cu muzicalizarea textului, cu sensul cuvîntului (asemănîndu-se prin aceasta și cu **f.** de stil din literatură). Premisa paralelismului muzicii, în cadrul celor *șapte arte liberale* precum și progresiva accentuare a „expresivității" în cadrul polif. (începînd cu Dufay) au dat naștere unor **f.** *retorice,* care, pentru muzicienii cercurilor protestante din Germania mai ales, trebuiau să se integreze semnificativ cu „discursul" muzical (discurs ce i se cerea să aibă forța de convingere a unei cuvîntări, a unei predici). Tratatele de comp. ale sec. 17–18 conțineau, în vremea barocului germ. (ex. la Burmeister și Mattheson), și o parte dedicată **f.** retorice (în sens didactic, germ. *Figurenlehre).* Au fost larg întrebuințate în muzica voc. dar au pătruns și în cea instr., fiind identificabile între Renașterea* tîrzie (Lassus), barocul timpuriu (Schütz) și pînă la finele barocului (J. S. Bach) (v. afectelor, teoria; ethos). Principalele **f.**, după Burmeister (cea mai completă și sistematică prezentare), sînt: *hypotyposis* și speciile sale *anabasis, circulatio, fuga (alio nempe sensu), hiperbola, catabasis, tirata;* **f.** *melodice: exclamatio, interrogatio, passus (saltus) durinsculus*, pathopoiia, synhaeresis;* **f.** *pauzelor: abruptio, apocopa, aposiopesis, homoioteleuton, suspiratio, tmesis;* **f.** *repetării: emphasis, anadiplosis, analepsis, anaphora, anaploke, climax, epanalepsis, epistrophe, epizeuxis, hyperbaton, mimesis, polilogia paranomasia, polyptoton, polysyndeton, simploca (complexio);* **f.** *fugii* hypallage, paregmbola;* **f.** *facturii* polif.-arm.: *antitheton, catachrese, congeries, elipsa (ellipsis), fauxbourdon*, heterolepsis, mel(h)abasis*, metalepsis, multiplicatio (extensio) noëma, parrhesia, pleonasmus.*

Bibliogr. Burmeister, J., *Musica poetica,* Rostock, 1606; Mattheson J., *Der vollkommene Capellmeister,* Hamburg, 1739; Brandes, H., *Studien zur musikalischen Figuren im 16. Jh.,* Berlin, 1935; Schering, A., *Das Symbol in der Musik,* Leipzig, 1941; Schmitz, A., *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs,* 1950; Damman, R., *Musikbegriff im deutschen Barock,* Köln, 1967; Toduță, A., *Formele muzicale ale barocului...,* 3 vol., Buc., 1969, 1973, 1978. (G. F.)

filarmonică **1.** *Societate muzicală* avînd ca scop organizarea și realizarea unei vieți de concert (1) permanente, asigurată de colaborarea *unor instrumentiști de mare calificare.* **2.** *Orchestră** cu activitate permanentă, avînd în frunte dirijori proprii și invitînd de asemenea *șefi de orchestră și soliști reputați cu care* se dau concerte extraordinare. (Ex. Orch. din Viena, Orch. din Berlin, Orch. F. din Londra, Royal Philharmonic Orchestra, New Philharmonia Orchestra, F. Regală din Liverpool, Orch. F. din Leningrad, Orch. F. din Moscova, Orch. F. din Budapesta, Orch. F. Națională din Varșovia, Orchestra F. din New York, Orchestra F. din Philadephia, F. „George Enescu"). (I. R.)

filomela v. **bifara.**

final (< it. *finale)* **1.** Parte de încheiere a unei forme ciclice*, care, în genul suitei* și cel al sonatei*, definește, împreună cu prima parte în special, tonalitatea (2) de bază a lucrării. Este scrisă în formă de rondo* sau de sonată, dar se apelează și la tema* cu variațiuni sau de fugă* (în chiar ciclul variațiilor, ultima parte poate fi o fugă, după cum tot o fugă, adeseori dublu-corală, poate fi **f.** unei cantate* sau al unui oratoriu*). **2.** În operă* (it. *gran finale,* „*marele final"), sfîrșitul unui act*, scris pentru* ansamblu (I), cor* cu acomp. orch. (G. F.)

finală (finalis) (< lat. *vox finalis* „sunet final"), *sunetul (treapta*) de încheiere a unui* mod*, prin care se determina cu precădere modul și față de care se raportează, ierarhic, celelalte trepte ale acestuia *(dintre cele mai importante: confinalis*; repercussa)*.* Un mod

plagal are aceeași f. cu autenticul său, dar o altă dispoziție a perechii tetracord*-pentacord* în cadrul ambitusului (2) modal. ■ *P. ext.*, f. este sunetul de încheiere al oricărui fragment melodic (finit), indiferent dacă prin aceasta se definește modul, concluzia unei evoluții formale, sau *numai reperul față de care se sistematizează* un material melodic (ex. f. *sol* în folcloristică). (G. F.)

finalis (*cuv. lat.*) v. **finală.**

fine (cuv. it. „sfîrșit") v. **da capo.**

fis *fa* diez**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

fisis, *fa* dublu diez** în terminologia muzicală anglo-germanică.

fistula (cuv. lat.) **1.** Fluier ciobănesc roman. **2.** Denumirea veche a tuburilor orgii. **F.** *Pani* v. nai (W. D.)

flageolet (flajeolet) (< fr. *flageolet*) **1.** Termen folosit pentru *sunetele armonice** obținute la instrumentele cu coarde*, fie prin ușoara atingere a punctelor care împart coarda în două, trei sau mai multe porțiuni (f. *naturale*, care se notează cu 0), fie prin folosirea a două degete — primul apăsat pe coardă, creînd un prăguș artificial, al doilea atingînd ușor coarda, la o distanță de cvintă*, de cvartă*, de terță* mare și de terță mică (f. *artificiale*, notate pentru sunetul apăsat cu note obișnuite iar pentru cel atins cu note rombice goale, precum și cu cifrele corespunzătoare degetelor folosite — v. digitație). La harfă*, prin atingerea mijlocului coardei, se obține octava*. F. se folosesc în compoziție pentru a se obține sunete cristaline, diafane și pentru lărgirea ambitusului (1) instr. respectiv. În piesele de virtuozitate*, se folosesc și duble. f., imitînd două flaute* (ex. lucrările lui Paganini: *Concertele, Dansul vrăjitoarelor* etc.) ■ La instr. de suflat se obțin sunete asemănătoare f., prin sporirea presiunii în *coloana de aer, ca urmare a unui suflu sporit* (germ. *überblasen*); sînt sunetele armonice, care în locul sunetului fundamental, rezultă din *vibrarea numai a unei jumătăți a coloanei de aer* (octava) sau a unei treimi a acesteia (duodecima*). Fl. obține, de ex., mai multe dintre armonicele superioare, în timp ce cl. pe cele de cvintă (duodecimă). V. *Blasquinte*. Sin.: *alliquote* (1). **2.** flaut drept*. **3.** Mic registru (II, 1) de orgă* (2' și 1'). (G. M.; D. P.)

flamenco v. **cante flamenco.**

flașnetă v. **mecanice, instrumente.**





Flajeolet (1)

flat (cuv. engl. /flæt/ „neted"), denumirea englezească a bemolului*. Se adaugă la denumirea notei* pentru a indica alterarea* acesteia. Ec.: *B flat = si bemol*. (A. M.)

Flatterzunge (cuv. germ. /flatertsuŋə/ *flattern* „a fîlfîi" și *Zunge* „limbă"), mod de execuție la instrumentele de suflat de lemn. (fl., cl.) și, mai ales, de alamă (trp., trb.) prin care, odată cu emisia sunetului, se produce o vibrare a vîrfului limbii prin pronunțarea consoanelor *drrr ...*; rezultă un sunet zbîrnîit, straniu, asemănător unui *tremolo**, des utilizat în partiturile* moderne. Sin.: *tremolo* (4) *dental*. Echiv. it.: *frullato*.



Flatterzunge

flaut (< it. *flauto*; fr. *flûte*; germ. *Flöte*). ...rţinînd grupei instrumentelor de suflat din ...n, dar construit astăzi din metal (argint), ...ste alcătuit dintr-un tub cilindric astupat ...n capăt, un orificiu lateral, prin care instru-



...ut: a. ambusură; b. sistem de acţionare a clapelor.

...itistul insuflă aer în tub, şi un sistem de ...e (2) metalice care deschid sau închid mici ...ciii aflate de-a lungul tubului, variind astfel ...ţimea coloanei de aer care intră în vibraţie ...mplicit, înălţimea* sunetului produs. Înăl-



...ea sunetelor este de asemenea variată datorită ...nsităţii suflului (v. flageolet (1)). F. emite ...ete pe o întindere de trei octave*: *si (do₁)* — ...(ex. 1). F. are o lungime totală de 765 mm, ...înd fi divizat în trei părţi demontabile. ...metrul corpului cilindric este de cca. 19 mm. ...partea superioară a tubului cilindric se află ...iciul lateral, de formă aproape rectangulară ...ivînd un diametru de 17 mm. Corpul f., ...rezentat de partea centrală a tubului, are ...rificii acoperite de clape, care se pot închide ...deschide sub acţiunea degetelor instrumen-...ului, partea inferioară a f. avînd doar trei ...icii. F. se ţine transversal, de la stînga spre ...apta, ceea ce îi mai conferă şi denumirea de ...*ransversal* (fr. *traversière*; germ. *Querflöte*) ...*lateral*. Din familia f. actual fac parte f. ...*re* (descris mai sus), f. *mic**, f. *alto* şi f. *bas*, ...nd un instr. de factură melodică, f. i se încre-...ţează adesea un rol solistic. În orh. simf. se ...sesc 1—4 f., mai frecvent 2—3, unul din ei ...înd fi înlocuit cu f. *piccolo* sau f. *alto*, schim-...ea notîndu-se în partitură* prin indicaţia ...*la in** .... Partida* de f. se scrie pe un ...tativ* sau două în partitura* generală, ...supra tuturor celorlalte instr., notaţia făcîn-...se în cheia* *sol*. F. contemporan este rezul-...ul unui lung proces de inovare şi perfecţionare ...echilor instr. de suflat. F. este poate cel mai ...hi instr. cunoscut. Menţionările din anti-...hitate amintesc de f. *lui Pann (syrinx* — v. ...), f. *frygian*, f. *simplu*, f. *dublu* s.a. Un instr. ...*i apropiat de f. actual este f. drept* din sec.* ... Sec. 17 este dominat de creaţia fr. şi it. de-...ată f. drept, el fiind predecesorul direct al ...*transversal*. După o serie întreagă de perfec-

ţionări aduse f. *transversal*, văzînd uşurarea teh-nicii instr. şi obţinerea unui timbru* cît mai plăcut, în 1831, Theobald Boehm ajunge să stabilească dimensiunile proprii obţinerii c...lor mai pure sunete şi sistemul mecanic al acţionării clapelor cel mai convenabil tehnicii instr. Sistemul Boehm este aplicat şi în construcţia f. actual. F. posedă un timbru destul de omogen, cu caracteristici de claritate şi transparenţă, datorită cărora se evidenţiază adeseori în partituri celebre, fie ca protagonist în concertele (2), instr., fie în scurte dar expresive solo*-uri în cadrul orch. Concertul clasic este reprezentat prin lucrări de J. Haydn *(Concertul pentru f. si orch. în re major)* şi de Wolfgang Amedeus Mozart *(Concertul pentru f. si orch. in re m...or* si *Concertul pentru f., harpă si orch.)*. Epoca romantică îl foloseşte mai mult în desfăşurările simf. Impresionismul fr. îi conferă o nouă dimensiune, explorînd resursele de mister ale registrului (l. 1) grav (solo din *Preludiu la după-amiaza unui faun* de Debussy), de asemenea în lucrări de Ravel. În muzica românească *contemporană, f. îşi găseşte aplicarea în lucrări* solistice cît şi pentru formaţii camerale* şi simf. concertante *(Concert pt. f. şi orch.* de Anatol Vieru, *Concert pt. f. si orch.* de Liviu Glodeanu). Abrev. în partitură: *fl.* (M. M).

flautando (flautato) (cuv. it. „ca la flaut") 1. Mod de execuţie la instrumentele cu coarde, departe de căluş* şi la mijlocul arcuşului*, prin care se obţine un sunet „fluierat", sărac în armonice*. 2. Expresie prin care se cere uneori execuţia de flajeolete (1) (D. P.)

flaut basset v. **flaut drept.**

flaut cu plise v. **flaut drept.**

flaut discant v. **flaut drept.**

flaut drept (it. *flauto diritto, flauto verticale, flauto dolce*; germ. *Blockflöte*; fr. *flûte à bec*; engl. *vertical flute, recorder*; — după denumirea germ. din sec. 15 *Dolzflöte*), instrument aerofon labial, popular în sec. 15—17. La capătul de sus al instr. se află un dispozitiv care îndreaptă suflul spre deschizătura interioară a tubului, prevăzut cu 6 orificii pe partea anterioară şi una pe cea posterioară. F. au fost confecţionate în 21 de mărimi. Cel mai mic, denumit *flajeolet* (2) şi tipurile mai mari, f. *discant* şi f. *basset* erau dintre cele mai utilizate. Tipurile grave dispuneau de o clapă de închidere pentru orificiul cel mai grav. Astăzi există tendinţa de a reînvia aceste instr. Echiv. germ.: *Schnabelflöte* („flaut cu plise").



Flaut drept

Bibliogr.: Welch., Chr., *Six Lectures on the Recorder*, 1911; Darvas, G., *Évezredek hangszerei*, 1961; Riemann, H., *Musik-lexikon*, [12]1967; Demian, W., *Teoria instrumentelor*, 1966; Sachs, C., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 1931. (W. D.)

flaut mic (it. *flauto piccolo*), instrument de suflat din lemn, face parte din familia flautului*. Este de dimensiuni mai mici decît acesta, emițînd sunetele cele mai acute în cadrul instr. de



suflat și chiar din cadrul întregii orch. simf. Ca și fl. este construit după mecanica sistemului Boehm. Are o întindere de trei octave (*re*$_3$ — *do*$_6$) (ex.), continuînd în acut ambitusul (1) fl. Timbrul* *foarte acut și strident* îl face mai rar folosit în orch. simf. În orch. apare doar înlocuind unul din fl., pe timp scurt, la indicația muta in* piccolo. Maurice Ravel îi încredințează tot și tema* principală a primei părți din *Concertul pentru pian și orch.*, evidențiind sonoritatea sa stridentă, aproape metalică. F. este folosit frecvent în fanfare (6). F. se scrie în partitură pe un portativ deasupra fl. prin notîndu-se în cheia* *sol* cu o octavă* mai jos de cum se aude, ceea ce îi mai conferă și denumirea de *ottavino*. Sin. inv.: *piculină*; *picolă*. (M. M.)

flauto d'amore (cuv. it.; fr. *flûte d'amour*; germ. *Liebesflöte*), tip de flaut* lateral, cu acordaj (1) în *la**, astăzi ieșit din uz. (W. D.)

flauto diritto v. **flaut drept**.

flauto dolce v. **flaut drept**.

flauto dopplo v. **bifara**.

flauto verticale v. **flaut drept**.

flebile (cuv. it „plîngăreț"), indicație de expresie conform căreia se cere imprimarea unui caracter trist, plîngător melodiei interpretate.

flessibile (cuv. it. „flexibil, mlădios"), indicație de expresie prin care se cere interpretului o lunecare ușoară, mlădioasă, în redarea melodiei, mai ales în pasajele de dificultate tehnică.

flexa (cuv. lat. „deviere") (GREG.), scurtă suspensie pentru respirație în psalmodie* condiționată de lungimea sau de sensul versetului. F. se efectuează printr-o scurtă inflexiune a vocii la o treaptă* inferioară coardei (tonului) de recitare psalmică (secundă* sau terță*, în funcție de mod (1, 3)).

flexaton v. **ferăstrău**.

fligorn (< germ. *Flügelhorn*; it. *flicorno*; sp. *fiscorno*). **1.** Instrument de suflat din alamă, asemănător trompetei* dar cu pavilionul* mai larg, prevăzut cu 3—4 ventile*. Este acordat în si bemol, do și mi bemol (există și un f. *piccolo* acordat în *fa*). Sunetul său, mai aspru decît al cornului* dar mai moale decît cel al trp., a făcut din f. un instr. predilect al fanfarelor (6), unde, alături de trp. deține vocea (2) sopranului (în orch. simf. este utilizat rar, de ex., la Mahler, Hindemith). Ambitusul (1) său este de o octavă* și 1/2 (*mi — si bemol*, pentru f. acordat în *si bemol*). Echiv. germ. *Bügelhorn* (< fr. — engl. *bugle*). Prin unele caracteristici, corespunde saxhornului* sopr. **2.** Denumirea familiei de instr., născută din f. (1). În afara f. (1), care deține rolul vocii superioare, acestei familii îi aparțin: f. *alto* (germ. *Althorn*), f. *tenor* (germ. *Tenorhorn*), f. *bariton* (germ. *Baryton* (II, 3) — v. *eufoniu* (2)), *tuba**, *heliconul* (2), *susafonul**. Cu excepția tubei care a pătruns în orch. simf. celelalte exemplare ale familiei sînt instr. de fanfară. Spre deosebire de f. (1) și, uneori, de f. *alto* care au forma trp., celelalte f. au forma tubei. (D. P.)

fluier, instrument popular străvechi și cu o arie de răspîndire foarte largă. Este confecționat din lemn de diferite esențe, dar se cunosc și fluiere din os sau din metal. *În practica muzicală*, f. este strîns legat de repertoriul (2) păstoresc. Astăzi se cunosc la noi și formații de fluierași instruite, mai ales în zonele cu tradiție păstorească. ■ În funcție de mărime și de felul în care sînt confecționate, precum și de procedeele de emitere a sunetelor, se poate întocmi un tabel destul de bogat al f. existente în practica folclorică din România. În prima categorie ar intra f. fără dop, adică cele cu tubul deschis la ambele capete. Sunetul se produce la acestea prin despicarea coloanei de aer la locul pe unde se suflă, parte care este subțiată, executantul ținînd instr. pieziș (semitraversier). Cel mai simplu f. din această categorie este *tilinca*, un tub deschis la ambele capete, fără nici un fel de găuri pentru degete și de lungime care variază între 60 și 80 cm. Modificările de înălțime (2) a sunetelor se produc pe baza suflului, ajutat și prin închiderea parțială cu degetul a părții inferioare a tubului. Din aceeași categorie mai fac parte f. *moldovenesc*, de mărime mică și mare, ambele tipuri avînd cîte 6 deschizături pentru degete; f. *dobrogean* cu 7 deschizături, de mărime mică și mijlocie, precum și *Cavalul bulgăresc* format din trei piese ce se îmbucă, de unde și dimensiunea mai mare a instr. Are 8 deschizături pentru degete. A doua categorie cuprinde f. cu dop, categorie în care se pot desluși cîteva tipuri: *tilinca cu dop* de format mare; *Cavalul** cu 5 deschizături pentru degete, de format mare, destinat cîntecelor domoale cu linie melodică întinsă, curgătoare, meditativă; f. *propriu-zis*, care poate fi de mărime mică, mijlocie sau mare și are 6 deschizături pentru degete. Repertoriul său este foarte bogat și variat, cuprinzînd toate genurile (1, 3) folclorice; f. *gemănat* (sau *îngemănat*), cu tuburile egale, este de mărime mică și mijlocie și are 6 deschizături pentru degete aplicate pe tubul

prin care se construiește linia melodică. Celălalt nu are sau poate avea o singură deschizătură; **f.** *gemănat*, cu tuburile egale și cu 7 deschizături, la mărime mică și mijlocie; **f.** *gemănat*, cu tuburi inegale de mărime mică și mijlocie, are 6 deschizături pentru degete aplicate pe tubul melodic, cel de ison* sau burdon (**I, 1**) fiind mai scurt; **f.** cu 7 deschizături dintre care 6 sînt deasupra și una dedesubtul instr. Este de dimensiuni mici. Tot aici se pot înscrie și **f.** *transversale*, asemănătoare flautului* dintre care unul cu 6 deschizături, de format mic și mare, și altul cu 7 deschizături, numai de format mare.

Bibliogr.: Alexandru, T., *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Buc., 1956. (L. B.)

flûte à bec (cuv. fr.) v. **flaut drept.**

flûte d'amour (cuv. fr.) v. **flauto d'amore.**

flûtet (cuv. fr.) v. **galoulet.**

folclor. Termenul, de origină engleză, născocit de arheologul W. J. Thoms, în 1946, derivînd din *folk* „popor" și *lore* „știință, înțelepciune", deci, „știința, înțelepciunea poporului", a fost adoptat, treptat, de toate popoarele europene cu excepția germanilor care utilizează *Volkskunde* și *Völkerkunde*, *Naturvölkerkunde* „știința popoarelor [primitive]". Italienii au păstrat mult timp termenul *demologie*, iar grecii, *laografie*, însușindu-și denumirea engl. mai tîrziu. La români, cuvîntul **f.** a fost acceptat la sfîrșitul sec. 19 (Hasdeu — 1885, G. Ionescu-Gion—1883, Iorga — 1893) cu grafia *folklore*. Astăzi, termenul definește totalitatea operelor de artă create de popor, avînd trăsături de conținut și formă specifice. Parte integrantă a culturii naționale, **f.** reprezintă prima etapă a culturii spirituale, în care se reflectă în chipul cel mai direct și mai sincer spiritualitatea unui popor, modalitățile de simțire și gîndire, concepțiile despre lume și societate ale acestuia. **F.** cuprinde manifestări artistice din domeniul literar (**f.** *literar*), muzical (**f.** *muzical*), coreografie (**f.** *coreografic*) și dramatic (teatru folcloric). Conceptul de **f.** nu întrunește consensul tuturor folcloriștilor. Unii înglobează în acest termen întreaga cultură materială și spirituală a unui popor (alături de cele enunțate, ei studiază etnografia și arta plastică). Trăsăturile esențiale ale **f.**: are caracter colectiv (deși creat inițial de un individ, reprezentant al colectivității, produsul folcloric este preluat apoi de ceilalți membrii care au libertatea de a-l transforma), este anonim, oral, accentuat tradițional, sincretic* (îmbinare a textului poetic cu melodia și dansul sau numai cu melodia), funcțional. Creație deschisă, capabilă de „actualizare" în continuă variabilitate, devine „contemporană" în fiecare epocă istorică, pentru a corespunde cerințelor și nivelului artistic-cultural al oamenilor, păstrîndu-și totodată trăsăturile fundamentale. Marea diversitate de genuri, (**I, 3**) și specii este o consecință a vechimii și continuității poporului pe respectivul teritoriu geografic. ■ Organic legat de viața materială și spirituală a poporului **f.** românesc este reprezentat prin mai multe categorii istorico-estetice, *genuri* diferite prin tematică, funcție, structură muzicală și modalitate de execuție: 1. *Genuri ocazionale*: legate de *datele calendarului popular* (ex. în **f.** românesc: colindul* cu și fără măști, colindul copiilor, urarea în formele ei variate — plugul* mare, plugușor, pițărăii* —, vasilca, cîntecul de stea, junii); *de munca agrară și păstorească* (caloianul*, paparuda*, lazărul*, drăgaica*, cununa*, cîntecul (**I, 4**), de șezătoare și de clacă); *de ciclul familial* (cîntece și versuri la naștere, la nuntă și la înmormîntare): 2. *genuri neocazionale*: cîntecul (**I, 1**) propriu-zis și doina*, (vocală și instr.), cîntecul epic și balada (**IV**), cîntecul de joc* și repertoriul de joc, folclorul copiilor. Sinteză a culturii traco-dace și romane, **f.** românesc a evoluat de-a lungul mil., păstrînd pînă astăzi, inegal de la un ținut la altul, vestigii ale unei vechi mentalități — corespunzătoare condițiilor de viață și de muncă din trecut — referitoare la capacitatea de influențare prin artă a lumii înconjurătoare, în scopul de a asigura fertilitatea pămîntului; bunăstarea și fericirea individuală. În melodică și poetică s-au menținut elemente de expresie străvechi, îmbogățite de-a lungul timpului, ceea ce explică coexistența, pînă astăzi, a mai multor straturi de evoluție: *melodii* arhaice alături de melodii de origine mai nouă, *sisteme* (**II, 6**) *ritmice* variate ca origine și structură (giusto silabic, parlando rubato, aksak, ritmul copiilor), *sisteme* (**I**) *sonore* alcătuite dintr-un număr diferit de sunete, cu organizare internă simplă sau complexă (bi- pînă la hexacordii*, pentatonice* și prepentatonice) moduri (**I, 5**) arhaice de șapte sunete, structurate din mai multe fragmente modale, sisteme diatonice* și cu coloratură cromatică* etc.), tipuri arhitectonice (v. structură arhitectonică) reduse sau ample. Existența în **f.** adulților numai a două tipare metrice, cu structură binară* (cu excepția **f.** copiilor, care au păstrat și alte tipare), probabil de origine romană, a determinat o configurație originală a melodiei și, în același timp, a limitat influențele din afară, bogăția tiparilor melodice și a variantelor (**I, 1**) avînd alte cauze, și anume atitudinea creatoare a interpreților, talentul excepțional al maselor de exteriorizare, în cadrul unor limite tradiționale, a sentimentelor și atitudinii față de evenimentele economice și social-politice. Condițiile politice de viață din trecut au determinat crearea *stilurilor muzicale regionale*, ale căror trăsături esențiale sînt comune întregii culturi folclorice. Transformările lente survenite în funcție, tematică, uneori, în maniera de execuție (solistic sau în grup, vocal, instr. sau mixt) s-au efectuat în mod inegal în cele două categorii principale ocazionale și neocazionale) ca și de la o zonă geografică la

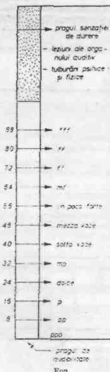
alta. Bogăția repertoriului fiecărui gen (tematică, stilistică, structurală) confirmă legătura permanentă a f. cu viața oamenilor, funcția sa de coeziune socială și de tovarăș la bucurii și suferințe, capacitatea de înnoire continuă a elementelor secundare. Multe dintre genurile rituale, datorită pitorescului și valorii artistice, și-au pierdut funcția inițială devenind spectacole cu caracter distractiv („rituri-spectacole", Toschi): procesul de accentuare a elementului artistic este astăzi un fenomen în continuă creștere. După nașterea culturii înalte, individuale, „culte", f. devine o sursă importantă de inspirație, asigurînd originalitatea și caracterul național al operei de artă. Folcloriștii români, prin lucrările lor științifice au făcut cunoscută frumusețea, originalitatea, bogăția și varietatea producțiilor folclorice, precum și persistența unor elemente comune întregii omeniri, sau numai europenilor (teme lirice și epice, instrumente*, sisteme sonore, ritmice, forme și stiluri* (silabic și melismatic), formule intonaționale, legi de creație și evoluție proprii artei orale. V. *etnomuzicologie*. (E. C.)

folk music (cuv. engl. /'fouk miusik/ „muzică folclorică"), gen de muzică ce abordează forma cîntecului folcloric de origine anglo-saxonă, încadrîndu-se în titlul generic de muzică rock (pentru a se deosebi de așa-zisa muzică ușoară*). Cîntecul este interpretat de un solist*, vocal care se acompaniază la chitară*. În perioada anilor 1940—1950, f. a fost repusă în atenția publicului de către Pete Seeger, Woody Guthrie ș.a., cucerind repede audiența acestuia prin simplitatea subiectelor abordate, cuprinderea preocupărilor, sentimentelor, trăirilor oamenilor simpli, prin frumusețea vechilor cîntece pop. sau a noilor melodii compuse în stilul acestora. Un cîntăreț de f. autentic își compune și textul și melodia cîntecelor sale (ex. Bob Dylan, Juan Baez, W. Guthrie ș.a.).

Bibliogr.: Caraman-Fotea, Daniela și Lungu, Fl., *Disco Ghid-Rock*, Buc., 1979; Stambler, I., *Encyclopedia of Pop, Rock and Soul*, Londra, 1974. (M. M.)

follia (folia) (la ~), vechi dans portughez *a cărui formulă muzicală a fost mult folosită* în sec. 17—18 ca bază pentru variațiuni*, înrudită cu *passacaglia* și ciaccona**. Prima mențiune a unei melodii intitulată f. a fost făcută de Salinas în 1577. În timpul barocului* a fost introdusă între formele ostinato*-ului. Cei mai importanți compozitori care au utilizat-o: *Corelli, Vivaldi, Frescobaldi, Lully, Pergolese*, J. S. Bach, C. Ph. E. Bach, Cherubini, Liszt. (I. S.)

fon (< *gr. phonē* „sunet") (acustică), unitate de măsură pentru nivelul de intensitate (I) auditivă (de tărie fiziologică), introdusă de H. Barkhausen. Numărul *n* care arată tăria în f. a unui sunet* oarecare este egal cu același număr *n* de decibeli (dB) (v. *bel*) care arată intensitatea sunetului cu frecvența de 1 000 Hz* apreciat de ureche ca fiind la fel de puternic. F. măsoară deci mărimea fiziologică a senzației sonore (fapt subiectiv), pe cînd dB măsoară



Fon

intensitatea (energia) sursei sonore (fapt obiectiv). Introducerea f. are la bază legea fiziologică generală Weber-Fechner din 1884, lege aproximativă, dar fecundă: mărimea unei senzații crește proporțional cu logaritmul* în baza 10 al excitației. Aplicînd legea în domeniul audiției, tăria unui sunet (mărimea senzației sonore) crește proporțional cu $\log_{10}$ al intensității (energiei) de vibrație*. (Ex: dacă energia care excită urechea crește de 1 000 de ori, mărimea senzației auditive crește numai de 3 ori, deoarece $\log_{10}$ 1 000 = 3). Un sunet oarecare are tăria de zero f. (nici o senzație auditivă) dacă este produs cu intensitatea măsurată în dB) a sunetului de 1000 Hz la pragul de audibilitate*. *Tăria celui mai puternic sunet pe care* urechea îl poate auzi (dar care o poate răni) este de 140 f. Tăria în f. corespunzătoare nuanțelor dinamice* muzicale este arătată în tabela-diagramă, cifrele avînd valoare orientativă, în cazul unei orch. mari (de la o

formație redusă nu se poate avea un fortissimo de 80 f.). V : *frecvență*; son (2).

Bibliogr. : Bouasse, H., *Bases physiques de la musique*, Paris, 1906; Schaeffer, L. K., *Musikalische Akustik*, Berlin & Leipzig, 1919; Bădărău, Eug. și Grumăzescu, M., *Bazele acusticii moderne*, Buc., 1961; STAS 6451-61, *Exprimarea mărimii fizice și a mărimii fiziologice a sunetelor și a zgomotelor*; STAS 1957/4-74, *Acustica. Terminologie. Acustică muzicală*. (D. U.)

fonascus (< gr. φωνή „voce" + ἀσκέω „a antrena"; lat. *phonascus*). În antichitate, maestrul, care învață pe elevi cum să-și mlădieze vocea în timpul declamației* sau cîntului. În ev. med., termenul desemna și „maestrul de capelă". (A. M.)

fonați(un)e (< fr. *phonation* < gr. *phonê* „sunet"), producerea vocii (1), studiul ansamblului factorilor anatomici, fiziologici și psihici care concură la funcționarea mecanismului de producere a vocii vorbite și cîntate. Primele noțiuni despre anatomia și fiziologia vocii cîntate se întîlnesc în cartea lui Pietro Aaron, *Il Thoscanello della musica*, Veneția, 1523. Ca știință, f. s-a dezvoltat îndeosebi în ultimele decenii, fără însă a se fi ajuns la elucidarea problemei fundamentale din fiziologia producerii vocii: modul în care vibrează coardele vocale, comportarea lor în diferitele manifestări ale f.

Bibliogr. Tarneaud, J., *Traité pratique de phonologie et de phoniatrie (la voix, la parole, le chant)*, Paris 1941; Housson, R., *Étude des phénomènes physiologiques et acoustiques fondamentaux de la voix chantée*, in *Revue scientifique* (Paris), 88, 1950; Housson, R., *Vocea cîntată* (trad. din lb. fr.), Buc. 1968; Gîrbea, Șt. și Cotul, C., *Foniaudiologie*, Buc., 1967; *Enciclopedia musicale Garzanti*, Milano, 1974. (D. U.)

fonetice, semne ~ (< gr. φωνητικὰ σημάδια *fonetikà simadia*) (BIZ.) v. **notație (IV)**.

fonograf, primul aparat de înregistrare* și redare imediată a unor surse sonore, inventat în 1878 de T. A. Edison. A servit folcloriștilor ca mijloc de culegere științifică, cilindrul de ceară care înmagazina materialul înregistrat putînd fi ascultat de multe ori în scopul transcrierii* cît mai fidele față de original. Față de notația „după auz" care avea dezavantajul perisabilității și acela că informatorul nu cînta niciodată la fel, înregistrarea fonografică putea păstra și timbrul* vocii (1) și emisiunea vocală specifică unei zone folclorice sau unui informator. F. a fost înlocuit după cel de al doilea război mondial cu magnetofonul*. V.: *culegere; arhive fonogramice*. (L. B.)

fonotecă (< gr. *phonê* „sunet" + *thekê* „dulap"), arhivă de înregistrări* sonore (pe cilindri de ceară, discuri sau benzi de magnetofon). În marile f., modul de clasare și de utilizare a materialelor este organizat după principiile științifice ale biblioteconomiei. Principalele instituții din R.S.R. care au constituit f. sînt Comitetul de stat al Radioteleviziunii — pentru uzul emisiunilor sale — și Biblioteca Centrală de Stat, a cărei f. este un instrument de folosință publică. (R. G.)

foot cymbals (cuv. engl.) v. **talgere**.

forbeia (gr. φορβειά „căpăstru pentru legat calul de iesle"), (în antichitate) legătură de piele folosită de interpreții la aulos* pentru a-și comprima obrajii în timpul cîntatului (se reducea astfel efortul muscular). (A. M.)

forlana (cuv. it. < slovenul *furlan*, „locuitor din Friaul"), dans* italian de origine probabil slovenă foarte popular în Veneția sec. 18 (și întîlnit încă și astăzi în Toscana). Jucat de cel mult două perechi, era în măsură* de 6/4 sau 6/8, asemănător atît tarantellei* cît și kolo*-ului sîrbesc. În creațiile unor Couperin, Telemann, Campra și J. S. Bach este mai apropiat de gigă*. Campra (*L'Europe galante*, 1697) o introduce în opera* fr., fiind întîlnită și la Rameau și La Barre. (Cl. L. F.)

formant, denumire dată de L. Hermann în 1890 unei secțiuni de frecvență* din structura sunetului*, care se poate pune în evidență independent de tonul fundamental (v. armonice, sunete), influențînd timbrul* sunetului respectiv. F. au fost folosiți de Helmholtz și Stumpf în studierea spectrului vocalelor. S-a constatat că timbrul*, caracterul sunetelor emise de un instrument* muzical sau de voce (1) este stabilit de către maxima a două regiuni corespunzătoare celor doi f. de bază ai sunetelor, care împreună dau un raport puternic de frecvență. Dacă se filtrează un f. al unui sunet, acest sunet își schimbă caracteristica timbrală, nemaiputîndu-i-se recunoaște originea instrumentală (vocală). Aceste sunete cu f. amputați sînt folosite în muzica electronică*. (M. M.)

formație, orice grupare de muzicieni (interpreți vocali sau instrumentiști), cu sau fără dirijor, avînd scopul de a interpreta lucrări camerale sau orchestrale. În particular, grupare — mai ales de instrumentiști — ce execută lucrări de muzică, de cameră* Ex.: duo (1); duet (1); terțet (1); trio (1); cvartet (1); cvintet (1); sextet (1); septet (1); octet (1); nonet (1); dixtuor (1) etc. Orch. de cameră sînt considerate f. camerale. Sin.: *ansamblu* (1, 2). (I. R.) ■ (În folclor) f. este o grupare *sui generis* de interpreți instrumentiști, la care se adaugă și cei vocali. F. pop. poate cuprinde doi sau mai mulți executanți, combinațiile făcîndu-se în funcție de tradiția unei zone folclorice, de rolul unui instr. în f., dar și de alte considerente. Astfel dacă f. tradițională din folc. românesc era constituită din vl. și cobză*, vl. și țambal* portabil, treptat acestea s-au „îmbogățit" prin *adăugarea altor instr. din fanfară (6), orchestră** simfonică sau de muzică ușoară*. Menționăm cîteva din aceste formații: Fluier* mic și cobză; trp. și tobă*; vl. și țambal portabil, vl. primă și secundă, cl. și țambal; vl. primă, violă, torogoantă* și țambal masă; vl. primă, violă*, sax., țambal, c. bas; apoi formații cu mai mulți

executanți la același tip de instr. mai ales la cele de coarde. Între instr. mai noi intrate în formație se înscriu: cl. trp. sax., țambalul mare, c. basul, acordeonul, toba mare, v.-celul, ghitara*. V.: *lăutar; taraf*. (L. B.)

formă. Conform teoriei gestaltiste, **f.** este o realitate fizică complexă, definită de interacțiunile dintre întreg și părțile sale componente. În condiții de proximitate spațială și temporală, o grupare de elemente (de *orice natură*) se constituie în **f.** În situația în care este *transpozabilă* (alterarea proporțională și cu același sens a elementelor sale nu modifică calitățile esențiale ale ansamblului) și se fondează pe *relații de cauzalitate*. Potrivit unor teorii lingvistice moderne (F. de Saussure, L. Hjelmslev), **f.** este rețeaua relațională care definește unitățile din planul expresiei (planul sonor) și al conținutului (planul semantic) ale unui limbaj. **F.** este un termen al dihotomiei formă — substanță, este factorul de discretizare al realității substanțiale continue și amorfe pe care se bazează limbajul. Unitățile sale se delimitează pe principiul opozitivității. ■ **F.** *muzicală* (fr. *forme musicale*; germ. *musikalisches Form*; engl. *form in music*). Echivalența termenilor utilizați de diversele școli muzicologice nu poate fi decît aproximativă, datorită accepțiilor divergente asupra sferei și conținutului conceptului în discuție. Pînă *în veacul al 19-lea, prin f. muzicală s-a înțeles* succesiv: activitatea de structurare a imaginilor muzicale, mijloacele și tehnicile de construcție a enunțului muzical, schemele arhitectonice, speciile muzicale (v. gen. (I)). Începînd din această perioadă, s-a încercat înlăturarea confuziei terminologice și definirea științifică a noțiunii. S-a ajuns la conturarea a două sensuri diferite ale acestaia. **I.** Primul sens — mai general, abstract — vizează: **1.** procesul, precum și **2.** rezultatul procesului de generare și coordonare a diferitelor elemente ale unei opere muzicale într-un tot omogen. **II.** A doua accepțiune — mai particulară, concretă — se referă la schema arhitectonică (germ. *Formschemata*), care preexistă și condiționează structurarea internă a unei lucrări muzicale. **F. (I, 1)** este activitatea formativă; **f. (I, 2)** este ordinea care guvernează materialul sonor al unei compoziții **(1)**, ordine care se realizează pe baza unor principii de construcție (sau de f.) acționînd — în proporții variabile — în toate stilurile* muzicale: principiul repetiției, al variației* și al contrastului. Orice lucrare muzicală are o **f. (I, 2)** (Hanslick): *„Ohne Form, keine Musik")*, dar aceasta nu reprezintă în mod obligatoriu o actualizare a uneia dintre schemele formale consacrate de istoria * muzicii **(f. II)**. **F. II.** desemnează, deci, tiparele arhitectonice generale cristalizate, formalizate și uneori abandonate de către practica componistică. Cîteva ex. de **f. II**: aria da capo*, concertul **(2)**, fuga*, sonata*, scherzo*-ul, rondo*-ul etc. **F. II.** sînt rezultatul unui îndelung proces de evoluție componistică, expresia sublimată a interacțiunilor dintre anumite stiluri, genuri și specii muzicale, tehnici componistice, conținuturi expresive și, în mod mediat, a unor orientări ideologice și culturale generale, *toate confluente într-un moment* istoric dat. Astfel, **f.** fugă sintetizează: stilul contrapunctic* al barocului*, principiul repetării, genul instr., tehnica imitativă*, un anumit conținut muzical (sobru, lipsit de efuziuni și contraste dramatice bazat mai curînd pe gradări ale aceleiași opere emoționale), iar monotematismul* ei poate fi interpretat ca un reflex în plan muzical al filosofiei leibnitziene. **F. II.** pot fi *grupate în: a) forme de înșiruire (aria* da capo, ciclul suita*, liedul*, rondo-ul etc.), b) forme variaționale (tema cu variațiuni*), c) forme de contrast (uvertura*, sonata) și d) forme mixte, care întrunesc calitățile proprii unor tipuri diferite (lied-sonata, rondo-sonată, coral* cu variațiuni etc.). **F. II.** Sînt studiate de teoria formelor (germ. *Formenlehre*) și teoria compoziției muzicale (germ. *Kompositionslehre* — v. compoziție **(2)**). **F. (I, 2; II)**, unei opere muzicale este pusă în lumină printr-un demers analitic (v. analiză) orientat asupra diverselor sale niveluri structurale (lucrarea în ansamblu, părțile, secțiunile și subsecțiunile, perioadele* frazele*, motivele* și celulele* melodice, planul, armonic sau / și polif., sistemele **(II)** de intonație **(I, 2)** subiacente, organizarea ritmică etc.), asupra conexiunii acestora într-un tot organic și, eventual, asupra raporturilor dintre construcția de ansamblu a lucrării și schema arhitectonică **(f. II)** pe care o actualizează. V.: *structură arhitectonică*.

Bibliogr.: Guillaume, P., *La psychologie de la forme*, Paris, 1937; Ducrot, O. et Todorov, T., *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, 1972; Hjelmslev, L., *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, 1943; Blume, F. Art., *Form*, în: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. (S. R.)

formă arhitectonică v. structură arhitectonică.

formă-bar (< germ. *Barform*), formă de lied*, cultivată în *Minnesang** și *Meistersang*, cu scheme AA'B. Primele două secțiuni se numesc *Stollen* iar cea de-a treia *Abgesang*. **F.** cu repriză* iau naștere prin repetarea uneia sau a celor două *Stollen*. **F.** este un principiu de construcție esențial în drama muzicală wagneriană (*v. operă*). A. Lorenz consideră că Preludiul la *„Tristan și Isolda"* este conceput în **f.** (G. F.)

formulă, fragment muzical, cu precădere melodic, dar și ritmic sau armonic, de dimensiuni reduse (de obicei nu mai mare decît un motiv*) și nedefinit sintactic, avînd roluri multiple: **I. F.** *melodică*. **1.** V. *incipit* (I, 1, 2,); intonație (I, 2). **2.** Înlănțuire de intervale* tipică melodicii pentatonice. După Brăiloiu, aceste f. („pentatonismele") sînt cele care conferă pentatonicii* o funcționalitate* specifică și identitate de sistem. **3.** Element structural al modurilor (I, 3) heptatonice medievale, cu rol esențial în ehurile* biz., în maqam* și





















Formulă

în raga*, totodată mijloc mnemotehnic (germ. *Merkformel* „formulă de recunoaștere") de identificare și însușire a acestora. Conținînd principalele întorsături melodice ale modului, dar și indicații asupra finalei* sau tonului de recitare (v. *confinalis; repercussa)*, chiar dacă nu mai îndeplineau funcția **f. (I, 2)**, **f.** mai aveau reminiscențe intervalice proprii pentatonismelor: „. . . . *f. melodice /. . . ./ au fost folosite în* practica muzicii cultice înainte de stabilirea octoehului*, în Răsărit ca și în Apus. Odată cu fixarea celor opt moduri bisericești, *f.* melodice pentatonice au suferit influența lor, terțele* fiind divizate prin cîte un sunet intermediar, adaptîndu-se astfel prescripțiilor modale instituite de *bis. Pînă tîrziu*, în *sec. 13 și 14*, se recunoaște rolul pentatonicii în melodiile transmise în muzica profană și ca în cea spirituală" (G. Breazul). **F.** melodice erau specifice fiecărui mod și, pentru accentuarea funcției lor mnemotehnice, erau însoțite — așa cum menționează tratatele medievale, biz. și lat. — de asocieri silabice fără semnificație, invariabile ca ἀνανεανες *(ananeanes)* — modul 1 autentic; ἀνεανες *(aneanes)* — modul 2 autentic; νεανες *(aneanes)* — modul 1 plagal; ἅγια *(hagia)* — modul 4 autentic etc. la bizantini; *ananes, neanes, nana, hagia* etc., la latini. Aceste texte — **f.** se numeau la bizantini *enechema, epechema* sau *apechema* iar la latini *noane* (ex. 1). **4.** *În folclorul** românesc, unitatea melodică cu funcție nu în primul rînd sintactică, ci topică în structura arhitectonică* a unor genuri: în doină*, **f.** de început sau de încheiere; în baladă **(IV)**, **f.** instr., de tip riturnelă*, ce instaurează momente de relaxare în redarea versurilor de către *interpretul* vocal. **5.** Întorsătură melodică tipizată (inclusiv prin grafie), reprezentînd o succesiune prescrisă de intervale, cu rol de „înfrumusețare" în melodie (= ornamente*) și cu rol „melodic" în armonie (ex.: apogiatura*; anticipația*; întîrzierea*; cambiata* etc.). **II. F.** *ritmică*. Expresie întîlnită relativ frecvent în limbajul analitic, are o legătură mai puțin sezisabilă cu gramatica sonoră, căci, sintactic, ritmul* este subordonat și subiacent oricărei formațiuni morfologice (celulă*, motiv*, frază* etc.). În sine, orice formulare ritmică ce are o configurație fixă și neconfundabilă dă naștere unei unități independente ce nu mai este implicită ci explicită morfemelor melodice. Astfel, orice picior **(1)** metric este și o **f.** ritmică, după cum, în ritmul de tip occid. (divizionar, v. sistem **(II, 6)**) sincopa* îndeplinește o funcție similară. În arhitectonica a numeroase dansuri* pop. sau a acelora preluate de muzica cultă, **f.** ritmică

(ritmul de bază) este un continuum pulsatoriu configurator (ex. 2) în timp ce în unele genuri cu refren*, acesta din urmă este nu numai precis determinat din punct de vedere topic ci constituie el însuşi o **f.** ritmică — aceeaşi chiar la nivelul mai multor variante * — ca de ex. în colinde* (ex. 3). **III. F.** *armonică*. Succesiune tipizată de acorduri* care, pentru armonia (**III, 2**) clasică, se concentrează mai ales în momentele de cadenţă (**1**). Ascensiunea funcţiei dominantice a canalizat **f.** armonice ale barocului* şi ale clasicismului* spre cadenţa autentică — I—IV—V—I — care la Haydn, Mozart sau Rossini iau o turnură aproape stereotipă (ex. 4). Se păstrează totuşi şi unele întorsături modale, cum este aceea a sextei napolitane sau aceea a semicadenţei baroce de origine frigică (ex. 5); chiar relaţia cadenţei întrerupte, prin mersul obligatoriu al sensibilei* spre terţa acordului treptei* a VI-a şi dublarea acestei terţe, este o **f.** armonică. Încă înaintea fixării unor asemenea succesiuni de trepte, mai mult sau mai puţin „satelite" funcţiei dominantice, tratarea melodică a sensibilei se dovedise determinantă în configurarea stilului unei epoci (ex. 6). **IV. F.** *ostinato*. Desen melodic coroborat cu o **f.** (**II**), avînd regimul unei repetiţii periodice. Poate fi de dimensiunile unui motiv (ca în cazul unor dansuri ca folia*, malagueña*, pasamezzo*) ori chiar ale unei propoziţii sau fraze (ca în ciaccona* sau passacaglia*), constituindu-se astfel într-o temă* situată în bas (**III, 1**). Poate fi şi numai de dimensiunile unei celule*, situată la orice voce, cu preponderenţă ritmico-armonică sau ritmico-melodică, (eventual armonic-figurată) (ex. 8); acest ultim tip de **f.** pulsatorie a fost utilizată cu predilecţie de către expresioniști, şi, în unele cazuri, în jazz*. V.: *figură* (**2**); *ornamente*.

Bibliogr.: Besseler, H., *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, in: *Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von Ernst Bücken, Potsdam, 1931; Walter, L., *Die Ostinato-Technik in der Chaconne — und Arienformen des 17. und 18. Jh.*, in: *Schriftenreihe der musikwissenschaftlichen Seminars der Universität München* VI, Würzburg, 1940; Brăiloiu, C., *La rythmique enfantine*, in: *Les Colloques de Wégimont*, I, 1954—1955, Paris-Bruxelles, 1956; republ. în trad. rom. în C. B., *Opere*, vol. I, Buc., 1967; Elston, A., *Some Rhythmic Practices in Contemporary Music*, in: MQ, XLII, 1956; Apfel, E., *Ostinato und Kompositionstechnik bei der englischen Virginalisten der elisabethanischen Zeit*, in: AfMw., XIX/XX, 1952/1953; Breazul, G., *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice şi prepentatonice*, in: *Studii de muzicologie*, vol. I, Buc. 1967; Ciobanu, Gh., *Elemente muzicale vechi în creaţiile populare româneşti şi bulgăreşti*, în: Rev. folc., Buc., 12, nr. 3/1967, republ. în G. C., *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, Buc., 1974; acelaşi, *Muzica bisericească la români*, în: *Biserica ortodoxă română*, 90, nr. 1—2 1972, republ. în G.C. *op. cit.* (G. F.)

formynx (phormynx; phormiklon) (cuv. gr.), instrument cordofon străvechi cu 4 coarde, utilizat pentru acompaniamentul cîntului la greci. Din **f.** s-a dezvoltat în sec. 8—7 î.e.n. *kitara** (W. D.)

forte (cuv. it. „tare, puternic"), indicaţie de nuanţă ce desemnează o intensitate (**2**) mare a sunetului. Abrev. *f*. Amendamente ale acestui termen sînt: *più* **f.**, „mai tare"; *poco* **f.**, „puţin tare"; *mezzoforte**, jumătate tare.

fortepiano (cuv. it., din *forte** + *piano**) indicaţie de nuanţă ce indică o atacare în **f.** a sunetului şi scăderea imediată a intensităţii (**2**) acestuia. Abrev.: *fp*=<>.

fortissimo (it., superlativul lui *forte**), indicaţie de nuanţă ce desemnează o intensitate (**2**) foarte mare a sunetului. Abrev. *ff*. Se utilizează uneori, pentru a cere atingerea limitei superioare de forţă a sunetului, *fff* şi *ffff* (**f.** *assai* sau **f.** *possibile*).

fosă, locul rezervat orchestrei*, în sălile de teatru muzical (operă, operetă, revistă). Fosa este situată, în genere, sub scenă, depăşind rampa cu jumătate din spaţiul său. (I. R.)

fourniture (cuv. fr.) v. **mixtură** (**1**).

foxtrot (< engl. *foxtrott* „mersul vulpii"), dans de salon, asemănător marşului*, apărut în America de Nord din ragtime* (cca 1910). În 1913 s-a răspîndit în toată lumea, chiar într-o versiune lentă: *slowfox*. Teme* celebre de **f.** (*Tea for two, Dinah, Body and Soul*) au fost preluate din nou de către muzica de jazz.* (Cl. L. F.)

franco-flamandă, muzică (şcoala) ~ v. **neerlandeză, şcoala.**

frazare (fr. *phrase*; germ. *Phrasierung*; engl. *phrasing*) **1.** În accepţia cea mai generală, împărţire a structurii muzicale în membrii săi naturali — frazele* — sens în care noţiunea trebuie raportată la formă* (v. *analiză; sintaxă* (**1**)). **2.** În interpretare, ca element legat indisolubil de comunicare, şi anume, ca etapă esenţială a acesteia, **f.** reprezintă baza logică a organizării discursului muzical. Ea implică, în primul rînd, *respectarea riguroasă a sintaxei** *muzicale*. Prin expunerea corectă a structurii frazei, a diviziunilor sale, a legăturilor şi opoziţiilor dintre fraze, a integrării frazelor în ansamblul lucrării muzicale se ajunge la organizarea interpretării. Fluctuaţiile dinamice, modificările agogice*, articularea*, modurile de atac (**1**) sudează şi dau sens stilistic, **f.**, valorificînd o concepţie interpretativă, asigurînd spontaneitatea comunicării. **F.** implică o înţelegere complexă a problemelor armoniei (**III**), a exigenţelor polifoniei*, pentru a întîmpina stiluri*





Frazare (2)

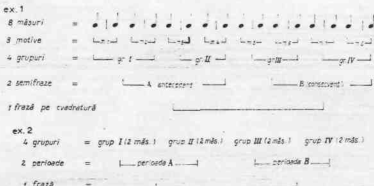
variate, cu mijloace adecvate. În primul ex. (Tema* a II-a din prima parte a *Concertului pentru Vl. și orch.* de Mendelssohn-Bartholdy), f. este dictată, cu o mare simplitate, de sensul unei melodii cu o sintaxă clară, asemănătoare organizării discursului vorbit. În ex. al doilea, (Tema, *Ciacconei* din *Partita în re minor pentru Vl. solo* de J. S. Bach) exigențele construcției impun o riguroasă analiză și adoptarea unor date tehnice adecvate. Tema este expusă împreună cu contrapunctul* ei care capătă o mare importanță înșelînd pe interpreți. Se uită că tema ciacconei* este expusă de bas (III, 1), ceea ce i-a făcut pe unii profesori să repete acordul* pătrimii cu punct și pe optimea aferentă. Tema capătă astfel alte valori*, alt ritm (Ed. Peters, revizuire Carl Flesch). În afară de această deformare a textului original, mulți interpreți nu pot păstra o mișcare constantă (din cauza unei tehnici acordice lipsită de promptitudine) și mai ales, nu respectă valorile și raportul dintre valori. Aceasta, dealtfel, de-a lungul variațiilor* care, lipsite de permanența ritmică riguroasă nu pot vertebra și lega sublimul triptic minor*-major*-minor al monumentalei Ciaccona. (G. M.)

■ *În dirijat**, f. configurează raporturile, ierarhiile și sintezele cuprinse în structurile compoziției (1) pentru ansamblul (I, 2) orchestral, coral ori combinat. Existența unui solist* (în genul concertului (2)), a momentelor solistice (în simfonie*, poem simfonic* etc.) presupune evidențierea unui rol preponderent, dar în corelația părții cu întregul. Dacă în concertul clasic. sau aria (1) din opera* tradițională, acomp.

nu i se pune îndeobște decît problema secondării fidele a protagonistului, în compoziția corală polif. sau în lucrările orch. cu scriitură complexă f. capătă trăsături profesional-muzicale în care abia se mai recunosc filiațiile literar-poetice, originare, ori similitudinile cu cîntarea pe o singură voce. Nu rareori într-o fugă* corală perfecta inteligibilitate a cuvintelor, sincronizarea silabelor este sacrificată din rațiuni de pură tehnică muzicală (dar exacerbația a dus uneori la virtuozitate formală). În conducerea de ansamblu a unei lucrări dezvoltate, f. elementelor primordiale alcătuitoare se deduce din organicitatea întregului componistic. Astfel, de la găsirea și coordonarea modului de atac*, a subtilităților timbrale, dinamicii* și agogicei*, pînă la înțelegerea ciclicismului din *Suita I pentru orch.* de G. Enescu de ex., ce se deschide, prin excepție, cu un Preludiu la unison (monodie* de ansamblu), dirijorul trebuie să se ridice de la notația lapidară, și de la intuiție, la o înțelegere superioară, conștientă a întregului din care pe urmă poate decurge în fapt f. și articularea* potrivită a tuturor elementelor. Pregnanța accentelor (III), *persistența și gradarea retorică* a „motivului destinului" din prima parte a *Simfoniei a V-a* de Beethoven nu pot fi corect realizate în afara contextului conținutului formei*, planurilor armonice, amestecului și diferențierii timbrurilor*, dialogurilor și complementarităților grupelor. Indicațiile partiturii* sînt prețioase. Dar chiar în tema secundă a primei părți din simfonia sus-menționată f. se cere ameliorată nu în litera ci în spiritul muzicii. Cu toate că indicațiile de f. au început să fie mai numeroase și mai precise (după Bach, pînă la romantismul* sec. 19 și școlile naționale), f. rămîne o chestiune de instinct muzical și cultură stilistică*, întemeiate pe un sistem clasic de secvențări (v. progresie) periodicități de accente, dezvoltări prin fragmentări motivice, repetări simetrice în cadrul formelor tradiționale. Prevalența afectivității, programatismul*, sistemul leitmotivelor* (din dramele muzicale wagneriene), cultivarea unor ingeniozități metro-ritmice, dezvoltarea armoniei și artei moderne a orchestrației* au exercitat, fiecare, influențe asupra f., rafinînd-o continuu odată cu primenirea formelor și genurilor (I, 1). „Melodia infinită" pe plan orizontal, stilul impresionismului* urmărind pe plan vertical-armonic continue osmoze, al expresionismului*, al serialismului*, vizînd o nouă organizare totală (a intervalicii, ritmicii*, timbrurilor ș.a.m.d.) a universului sonor, o altă topologie, dau accepțiuni inedite sau înlocuiesc noțiunile clasico-romantice de frază, perioadă*, secțiune de formă etc. în structură*, evenimente și forme sonore, mecanisme transformaționale, structuri temporale plurale (politempi), cicluri de coincidență etc.

Bibliogr.: Lussy M., *Traité de l'expression musicale*, 1874; Riemann, H., *Praktische Anleitung zum Phrasieren*, 1886; Scherchen, H., *Lehrbuch des Dirigierens*, 1929; Pricope, E., *Dirijori și orchestre*, Buc., 1971; Brîndus, N., *Structuri plurale ale parametrului timp în coregrafie și teatru*, in: SCIA, 1973, tom 20, nr. 2; Brediceanu, M., *Transformări topologice și mecanisme generative în creația muzicală*. Teză de doctorat — Univ. din Buc., Facultatea de matematică-mecanică (1974); Același, *Topologie des formes sonores et musique*, in: *Università di Urbino*, Italia nr. 44, maggio 1975; Manoliu, G., *Violonistica enesciană*, in: *Muzica*, Buc., nr. 9/1961; Pricope, E., *George Enescu, șef de orchestră*, în *Centenarul Enescu*, Buc. 1981. (E. P.)

frază (germ. *Satz*; fr. *phrase*; engl. *phrase*; it. *frase*), unitate a discursului melodic delimitată de două cadențe (I). Trăsăturile distinctive, modalitățile de decupare din context și unitățile subordonate sau supraordonate f. sînt controversate. ■ După H. Riemann, f.

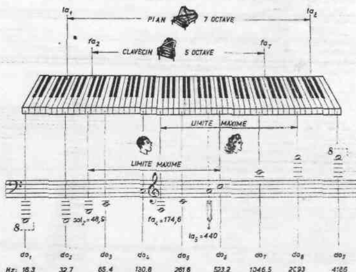


Frază

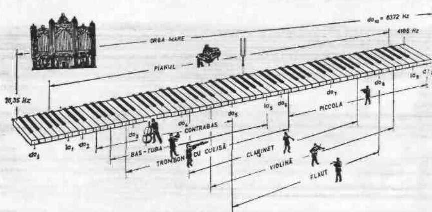
are în principiu următoarea construcție: (ex. 1) În situația în care motivele* componente au cîte două măsuri* fiecare, f. se extinde la 16 măsuri. F. subordonează: semifraza, grupul și

motivul și este subordonată de perioadă* și de dubla perioadă. **F.** care nu se conformează modelului structural simetric propus constituie un caz deviant. ■ V. d'Indy preia și dezvoltă teoria riemanniană asupra **f.**, propunînd însă anumite modificări de ordin terminologic: (ex. 2). *În concepția lui d'Indy și a discipolilor săi de la* Schola Cantorum*, **f.** (coincidentă cu **f.** riemanniană) este alcătuită din două sau mai multe perioade (coincidente cu semifrazele riemanniene), iar acestea din urmă din grupuri. ■ Astăzi, majoritatea școlilor muzicale (inclusiv cea românească) denumesc prin **f.** unitatea melodică cu dimensiunea de aproximativ 4 măsuri care subordonează două motive a cîte două măsuri, *fiecare motiv fiind decompozabil în celule**; **f.** se încadrează astfel în perioade și, în continuare, în duble perioade. Este de reținut că teoriile asupra **f.** trebuie înțelese în relație cu teoriile asupra unităților sub- și supraordonate (motiv, perioadă etc.). În prezent, **f.** nu mai constituie una din preocupările centrale ale muzicologiei*, întrucît discursul melodic contemporan se construiește pe principii diferite de cele clasice. *Cele mai valoroase și mai fine precizări* asupra **f.** rămîn cele ale lui H. Riemann și V. d'Indy. (S. R.)

frecvență (< lat. lit.. *frequentia*; fr. *fréquence*; it. *frequenza*; germ. *Frequenz*; engl. *frequency*) (FIZ.), numărul de perioade* pe secundă ale unei mișcări de vibrație* sau numărul de oscilații complete (dus-întors) efectuate într-o secundă de un corp care vibrează (ex.: coarda *la* a vl. vibrează cu **f.** de 440 oscilații complete pe secundă). Unitatea de **f.** este hertzul* (simbol Hz), de la numele marelui fizician german H. Hertz (1857–1894): *1 Hz = 1 oscilație completă pe secundă.* În unele lucrări vechi, mai ales străine (fr. etc.), *f. este dată în cicli/secundă (c/s) sau în perioade/*secundă (per/s) și chiar în vibrații/secundă; de asemenea, prin oscilație (vibrație) se subînțelege acolo nu o oscilație în sensul arătat, ci numai jumătate (oscilație simplă). În acest fel, **f.** cu care vibrează diapazonul (5) se consideră a fi de 880 c/s, în loc de 440. ■ Factorului obiectiv „**f.** unui sunet*" îi corespunde factorul subiectiv „senzația de înălțime" a sunetului respectiv. *Astfel, sunetele scării muzicale suitoare sînt* corespondentele psiho-fiziol. ale unor **f.** crescătoare. Unei anumite **f.** îi corespunde un sunet pe care urechea îl percepe totdeauna de aceeași înălțime*: „grav" dacă **f.** este mică, „înalt" (acut) dacă este mare. Senzația de înălțime este influențată de timbru* și de intensitatea* de emisie a sunetului (un același sunet pare urechii mai jos dacă este puternic). Numeroase date *statistice* au arătat că domeniul sunetelor *audibile se întinde în cîmpul de f. de c. 16–16 000 Hz* (10 octave*), pentru un ascultător otologic normal (persoană sănătoasă, în vîrstă de 18–25 de ani, cu auzul normal). Din infinitatea de sunete a acestui vast cîmp sonor (considerînd și **f.** exprimate prin numere zecimale), muzica tradițională utilizează numai 109, pe care le poate emite orga* mare modernă (v. și elec-



Frecvență fig. 1



frecvență (fig. 2)

tronică, muzică). Sunetele acestea formează *scara completă a sunetelor muzicale*, de la cel mai grav (*do* = 16,35 Hz în scara temperată*) şi pînă la cel mai acut (*do* = 8 372 Hz, id.). În acest diapazon (5) de 9 octave (v. octavă (3)) se înscriu — ocupînd porţiuni mai restrînse sau mai largi, în diferite zone ale scării — întinderile tuturor celorlalte instr. muzicale, inclusiv vocea (1) umană (v. fig. 2). ■ Noţiunea de f. nu a fost cunoscută în antic. şi în ev. med. Vreme de aproape 3 milen., înălţimea sunetelor s-a determinat prin comparaţie cu sunetele date de porţiuni de lungime diferită a coardei de monocord* (sonometru), instr. a cărui invenţie şi largă utilizare sînt atribuite lui Pitagora. În 1638, G. Galilei scrie că numărul de vibraţii este corelativul fizic al înălţimii sunetelor; el defineşte raportul a 2 vibraţii diferite drept caracteristică (măsură) a înălţimii relative a 2 sunete şi arată în ce fel depinde vibraţia unei coarde de lungimea, tensiunea şi masa ei. Fostului său discipol, M. Mersenne, i se datorează prima determinare absolută a unor f., publicată în 1636. După apariţia în 1729 a lucrării lui Euler (v. *bibliogr.*), f. a devenit baza generală de determinare a înălţimii sunetelor. Astăzi există diferite aparate pentru măsurarea cu precizie a f..

Bibliogr.: Euler, L., *Tentamen novae theoriae musicae*, Petersburg, 1729; Laporte, M., *Acoustique* (în „Grand Mémento encyclopédique Larousse", Paris, 1937); Bădărău, Eug., *Introducere în acustică*, Buc., 1953; Laue, M. von, *Istoria fizicii* (trad. din lb. germ, Buc., 1965); STAS 6342–61, *Frecvenţa sunetului de acord*; STAS 1957/4–74, *Acustică muzicală*. (D. U.)

fredono (cuv. it.) v. **diminuare (4)**.

free (cuv. engl. „liber") v. **jazz; progressive jazz.**

french-cancan (cuv. engl.) v. **cancan.**

fretted clavichord (cuv. engl.) v. **clavicord.**

frottola (cuv. it.), piesă vocală de largă circulaţie în Italia sec. 16. Conţinutul piesei, de factură lirică, de dragoste, îşi pune amprenta asupra stilului muzical, simplu, omofon* (spre deosebire de madrigalul* polifonic*). Forma poetică, o variantă a balattei (v. *balada* (1, 1, 2)) urma, în general tiparul strofic (după fiecare strofă* un refren*) cu schema metrică trohaică* (8 silabe pe vers). Cei mai cunoscuţi compozitori ai genului au fost Giovanni d'Antiquis, Marco Carra, Lodovico Fogliano, Josquin des Prés, Benedetto Tromboncino. Cele mai reprezentative creaţii au fost tipărite între anii 1504–1514 la Veneţia de Ottaviano dei Petrucci, considerat inventatorul tipăriturii muzicale cu corpuri de metal mobile. (I. S.)

frula, tip de fluier* cu 6 deschizături pentru degete. Este răspîndit mai ales la popoarele balcanice unde poartă şi alte denumiri: *duduk*, *churlika*, *svirdonica* etc. (L. B.)

frullato v. **Flatterzunge.**

frunză. În practica muzicii populare, f. a devenit un „instrument" cu ajutorul căruia executanţii pot reda melodii. Specialiştii au încadrat-o în categoria pseudoinstrumentelor (v. instrumente). Se pot produce sunete cu f. mai multor specii de arbori. (L. B.)

ftora (BIZ.) (cuv. gr. φθορά „stricare") v. **mutaţie (3); eh; notaţie (IV).**

fugato (cuv. it.; fr. *fugué*; germ. *fugiert*; engl. *fugued*), fragment de mică extensiune în stil polifonic* imitativ*, constituind o secţiune dintr-o lucrare de mai mari proporţii: sonată*, cvartet (2), sinfonie*, cantata*. Constă din prezentarea unui material tematic cu intrarea succesivă a vocilor (2), asemănător expoziţiei* de fugă*, după care discursul muzical revine la stilul omofon* al lucrării. Deşi nu se supune regulilor severe de construcţie ale fugii, imită

stilul acesteia, realizînd un contrast în interiorul pieselor în care a fost introdusă. Se pot da numeroase exemple de f. din literatura muzicală, de la sinf. şi cvart. beethoveniene pînă la creaţia din zilele noastre (Stravinski, Bartók, etc.). (L. C.)

fugă (it. *fuga*; fr., engl. *fugue*; germ. *Fuge*), lucrare contrapunctică* imitativă, de obicei instrumentală şi mai rar vocală, construită în baza unei teme* şi desfăşurată într-un cadru tonal bine determinat. Termenul de f. este anterior apariţiei acestei forme, desemnînd în sec. 14—16 imitaţia* şi canonul (4). F. propriu-zisă are la origine motetul* polif. al sec. 16, format dintr-o succesiune de fraze* cu început imitativ la cvintă* şi octavă*, conform diferenţelor de înălţime a vocilor (2). Transpunerea motetului în muzica instr. dă naştere la începutul sec. 17 ricercarului*, formă polif. constituită din mai multe subiecte* expuse imitativ, care păstrează încă în bună parte un cadru modal (Frescobaldi, G. Gabrieli, Pachelbel, Buxtehude).

Tema, răspunsul şi contrasubiectul din Fuga la 3 voci în fa# major (Wohlt. Kl. I) de J. S. Bach

ex. 1 Allegretto piacevole

TEMA

CONTRASUBIECTUL

RĂSPUNSUL

Stretto din fuga la 4 voci în do minor (Wohlt. Kl. II) de J. S. Bach.

ex. 2

T E M A

TEMA ÎN AUGMENTARE

RĂSPUNSUL INVERSAT ŞI MODIFICAT

Fugă

Forma (II) de **f.** se cristalizează abia pe la sfîrșitul sec. 17 prin reducerea subiectelor la unul singur, cu dezvoltarea acestuia și afirmarea elementului tonal. **F.** își atinge apogeul în creația lui J. S. Bach (fugile din *Clavecinul bine temperat*, fugile pentru orgă și *Arta fugii*), unde sînt stabilite principiile arhitectonice de bază ale **f.** și în același timp sînt realizate cu o măiestrie unică nenumăratele virtualități artistice ale acestor principii. Tehnica **f.** a lui Bach și a contemporanilor săi (Haendel, Scarlatti) este preluată în sec. următoare, cu adaptări la particularitățile diferitelor stiluri*: clasic (Mozart, Beethoven), romantic (Schumann, Mendelssohn, Franck, Brahms) și modern (Hindemith, Șostakovici). Datorită largilor posibilități de diversificare a formei, atît descrierea **f.** cît și terminologia ei diferă de la un tratat la altul, toate cuprinzînd însă cîteva principii generale de construcție unanim acceptate: a) *numărul vocilor* polif. ale unei **f.** este de regulă constant pe tot parcursul ei. Cea mai des întrebuințată este componența de 3 și 4 voci; b) *planul tonal* al **f.** are ca punct de plecare tonalitatea (2) principală, parcurgînd apoi diferite tonalități înrudite din sfera dominantei* și a subdominantei*, pentru a reveni la sfîrșit din nou în tonalitatea principală; c) *forma* **f.** este constituită, în mod schematic, dintr-o parte expozitivă, o parte de dezvoltare — evoluție tonală (numită de unii și divertisment (5)) și o parte concluzivă. Structura morfologică tripartită, descrisă de diverși autori, este valabilă mai mult din punct de vedere tonal decît constructiv, deoarece partea ultimă adesea nu este îndeajuns de bine individualizată, afirmîndu-se mai degrabă ca o încheiere a dezvoltării. Unii o numesc stretto* din cauza frecvenței acestui procedeu la sfîrșitul **f.**, iar alții repriză*, dar într-un sens diferit de cel al reeditării expoziției din forma de sonată*. Mai nou, unii muzicologi (Czaczkes) consideră drept principal element morfologic al **f.** bachiene unitatea formată din expunerea tematică și episodul ce o continuă, unitate numită *Durchführung* (germ. „dezvoltare, realizare"). În această accepțiune, forma **f.** este compusă dintr-un șir de mai multe dezvoltări ale temei, dintre care prima cuprinde însăși expoziția **f.** Elementul arhitectonic care stă la baza **f.** este tema sau subiectul, constînd dintr-un fragment melodic concis și pregnant. Ea se prezintă sub două aspecte: tema propriu-zisă și răspunsul* ei imitativ la cvinta superioară, cu inflexiune la dominantă*. Răspunsul poate fi *real*, în cazul unei transpuneri* exacte și *tonal*, atunci cînd transpunerea se face cu unele modificări (*mutații* (4)) ce au rolul de a păstra echilibrul tonal. Exceptînd prima intrare (1), în care tema apare singură, ea este însoțită de obicei de contrasubiect*, cu care contrastează și în același timp se completează reciproc. (Ex. 1). *Expoziția* **f.**, constînd din intrarea temei pe rînd la toate vocile, se desfășoară în cadrul stabil al tonalității principale. Uneori zona expozițională se poate prelungi prin una sau mai multe intrări suplimentare ale temei, formînd o adevărată *contraexpoziție*, în același cadru tonal. Spre deosebire de expoziție, în partea de dezvoltare și evoluție tonală a **f.**, intrările temei și ale răspunsului se fac în alte tonalități, înrudite cu cea principală: relativa*, dominanta, subdominanta și relativele lor, conform unui plan tonal propriu fiecărei **f.** Diversele expuneri ale temei sînt separate între ele prin *episoade*, numite și interludii (3) sau „divertismente". Episoadele, construite din motive* ale temei și ale contrasubiectului, au în afara rolului de părți de legătură și pe cel de dezvoltare a materialului tematic de bază, prin diverse procedee: progresii*, imitații, contrapunct dublu (v. contrapunct răsturnabil) etc. Episoadele, prezente uneori încă în expoziție, au un rol de primă importanță în cursul dezvoltării, care nu este altceva decît o succesiune alternativ contrastantă de expuneri tematice în diverse tonalități și de episoade modulante (v. modulație) plasate între acestea. Un procedeu polif. aplicat în expunerile din cursul dezvoltării, în special spre sfîrșitul ei, este *stretta* (1), o imitație în canon, la distanță apropiată, „strînsă", dintre temă și răspuns. Cu ocazia strettei, tema poate suferi unele transformări ca: inversarea*, augmentarea*, diminuarea*, sau alte modificări, producînd diferite varietăți de canoane. Un alt procedeu este *pedala* (2), care intervine spre sfîrșitul **f.** pe dominantă sau pe tonică*, pentru a pregăti sau a sublinia reîntoarcerea la tonalitatea principală. (Ex. 2) **F.** cu o singură temă sau subiect poartă numele de **f.** *simplă*. **F.** cu mai multe subiecte (**f.** *dublă*, *triplă*, *cvadruplă*), de mai mare extensiune, cuprinde pe rînd expoziții și dezvoltări ale fiecărui subiect, precum și *stretto*-uri obținute prin combinarea lor. (Ex. ultimul număr din *Arta Fugii* de Bach). În unele **f.** subiectele pot fi expuse de la început împreună (Ex. **f.** *dublă* din *Recviemul* de Mozart). (I. C.)

fughetta, diminutiv it. pentru a denumi o fugă* de mai mici proporții. Dimensiunile reduse ale **f.** se datoresc în special lipsei de extensiune a desvoltării*. În același timp subiectul* **f.** precum și scriitura polif. sînt mai simple decît într-o fugă obișnuită. **F.** apare încă din epoca barocului* (Bach, Händel), păstrîndu-se apoi și mai tîrziu (Beethoven, Schumann, Reger etc.). Exemple de **f.**: Bach. *Variația a 10-a din Goldberg—Variationen*; Beethoven, *Diabelli-Variationen*; Schumann, *Fugetten* Op. 126. (L. C.)

fujarka, tip de fluier* cu 6 sau 8 deschizături pentru degete. Este răspîndit la executanții pop. polonezi. (L. B.)

funcţie, contribuţia unui element de înălţime (2) (sunet *) în cadrul unui sistem muzical dat la coeziunea şi realizarea finalităţilor acestui sistem. Locul şi rolul acestui element determină şi particularizează structura* sistemului; f. este astfel modul de existenţă al structurii. **1.** În sens restrîns, f. este o noţiune aplicabilă sistemului armonic (III, 1). Ea se cristalizează la sfîrşitul sec. 19, la Riemann şi, în parte, la Fétis, încununînd şi dînd relief teoriei ramiste. În practica armoniei (III, 2), aportul noţiunii de funcţie s-a făcut simţit cu precădere în domeniul cifrajului*; este semnificativ faptul că ultima ediţie a *Lexikon*-ului lui Riemann ([12]1967) se păstrează încă în limitele dogmatice iniţiale reducînd problematica f. la problemele desemnării ei prin grafie şi simbol, prin cifraj (art. *Funktionsbezeichnung*), ceea ce indică numai saltul — important pe atunci, dar depăşit în chiar acel moment — de la concepţia basului cifrat*, la o expresie teoretică proprie armoniei de la finele epocii romantice. Este adevărat că la Riemann *f. era în primul rînd* identificarea treptelor* principale ale tonalităţii (2): I-IV-V cu f. de T—S—D şi, în consecinţă, cu acordurile* acestor trepte, ceea ce era deja suficient pentru a demonstra atît *locul* cît şi *rolul* acestora în mecanismul cadenţei (1) şi al tonalităţii — ambele structuri principale ale facturii muzicale. De aici însă se degajă imediat consecinţele *acestei relaţii dintre funcţii, atîta timp cît* cadenţa (1) autentică sau plagală devine modelul altor cadenţe (destul de puţin numeroase în armonia clasică) ca şi al „constelaţiei" de raporturi dintre celelalte trepte şi f. (paralele*, mediante*), secundarele devenind, încă de la Rameau, „sateliţele" principalelor, în aşa fel încît a început tot mai mult să se vorbească de o armonie tonal-funcţională. Faptul depăşea deci, punctul iniţial al teoretizării, f. nemaireducîndu-se la rolul în sine al acordurilor şi punînd dimpotrivă accentul pe relaţiile tot mai complexe dintre aceste acorduri. Ea se definea, deci, în termeni proprii, ca lanţuri de relaţii şi, ierarhic, valoric, ca relaţii de relaţii. Nici o teoretizare ulterioară a armoniei nu a negat f. ci doar s-a străduit, în virtutea concepţiei de la care pornea, să dea o explicaţie f., *dinamismului* ce o caracterizează în raport cu noţiunea pereche a structurii: tendinţă *(tendance)* şi repaus *(répos)* la Fétis; caracter expansiv al majorului* şi depresiv al minorului* ca produse ale armonicelor* superioare şi, respectiv, inferioare (v. dualism), ca şi caracterul centripetal al D şi centrifugal al S la Riemann; situare polară a celor două d faţă de t şi, împreună cu f. principale, a f. substitute, în polarismul* lui Karg-Elert; forţe şi tensiuni interne, producătoare ale mişcării, în energetismul* lui Kurth; atracţie între principalele f. ca şi între toate celelalte sunete ale tonalităţii şi armoniei în teoria atracţionistă (E. Costère; J. Chailley); ipotezele încă ar putea continua, după cum ar putea fi evocate şi interferenţele dintre principalele explicaţii conferite f. **2.** În sens larg, f. este o noţiune aplicată retrospectiv unor stări multivocale* sau chiar monodice*, de dinaintea armoniei şi a tonalităţii (1) major-minore, în speţă modurilor*. Astfel acele trepte care, în vechea teorie, fuseseră denumite *(vox-) finalis* (v. finală) *confinalis** sau *repercussio** au fost echivalate cu T, respectiv D, fiind considerate f. ■ Nici domeniul etnomuzicologiei* şi al folclorului comparat nu au rămas în afara influenţei teoriei funcţionalităţii. A apărut astfel ideea existenţei unor f. *melodice*, deosebite de cele armonice, hotărîte fie de rolul unor sunete în raport cu frecvenţa (şcoala berlineză elaborează o *Strukturformel*, „formulă structurală"), şi ponderea lor în virtutea unui simţ consonantic* inconştient, fie de panta ascendentă sau descendentă, sau, din nou, de atracţionism sau de energiile concentrate în linia melodică. Dacă f. este printr-un consens unanim, considerată ca fiind proprie structurilor heptatonice*, dimpotrivă, ea apare ca problematică pentru pentatonică*, sistem vădind o „indiferenţă funcţională [...]". Nu se face simţită nu numai orice fel de «atracţie», dar treptele sale 1, 2, 3, 5, 6 poate fiecare să facă oficiul de cadenţă interioară sau finală, încît s-ar greşi grav *voindu-se cu tot dinadinsul să li se asigure rolul* de «tonică», s-ar vedea în ele o «fundamentală»" (Brăiloiu). Această indiferenţă funcţională este suplinită totuşi, cum tot Brăiloiu opinează, prin rolul picnonului*, al formulelor (I), sau, cum considera Şcoala din Berlin, iar la noi G. Breazul, prin locul ocupat de către intervalul de terţă* mică. (G. F.)

fundamentală 1. Principală componentă acordică; elementul sonor pe care se construieşte un acord* în stare directă, prin suprapunere de intervale* de terţă*. Astfel, în stare* directă, f. se află plasată la baza acordului, dar ea poate fi dispusă şi în interiorul sau la vîrful acestuia, situaţie în care la bază pot apare celelalte componente acordice (cvinta*, terţa*, septima*). Rameau este primul care sistematizează, la începutul sec. 18, tipurile de acorduri şi stările acestora în baza armonicelor* naturale ale unui sunet considerat a fi fundamental. Impropriu este desemnată uneori prin f. finala* unui mod (I). **2.** Sunet fundamental. Orice sunet* de frecvenţă* anumită generînd armonice* superioare ca rezultat al vibraţiei* concomitente, integrale şi fragmentare a unui corp sonor (coardă, coloană sonoră, bară metalică, lemn etc.) (D. A)

funebre (cuv. it. „funebru"; fr. *funèbre*). **1.** Indicaţie de expresie prin care se cere imprimarea unui caracter trist, funebru, piesei sau fragmentului muzical astfel notat. **2.** Termen ce intră în alcătuirea titlului unei lucrări

cu caracter funebru (ex.: *Marcia f.* „marș funebru").

fuoco (con ~) (cuv. și loc. it. „foc", „cu foc"), indicație de expresie conform căreia interpretul imprimă fragmentului muzical astfel notat un caracter înflăcărat, pasionat.

furiant (cuv. ceh), dans boem în măsuri* schimbătoare de 2/4 și 3/4 puternic accentuate și tempo (2) rapid. Cunoscut încă din sec. 18 (D. G. Türk, *Klavierschule*, 1789, p. 400, sub denumirea de „furie") pătrunde în muzica cultă a sec. 19 prin celebrul **f.** din opera *Mireasa vîndută* de Smetana (ex.), cînd este notat în 3/4, dar schimbarea de măsură este suplinită de prezența ritmului hemiolic (2). (G. F.)

furioso (cuv. it. „furios"), indicație de expresie prin care se cere în interpretare imprimarea unui caracter agitat, sălbatic. Uneori întregește un termen de mișcare (ex.: *allegro** **f.**).

fusa, valoare* de notă, în notația (III) mensurală*, asemănătoare ca formă cu optimea* actuală; valoarea ei aprox. este aceea de treizecidoime*. (G. F.)

Fussbecken (cuv. germ.) v. **talgere**.

futurism v. **bruitism**.

fz., v. **abrevieri**; **sforzando**.



(B. Smetana, Furiant din opera Mireasa vîndută)

g 1. Numele celui de al șaptelea sunet al gamei* în nomenclatura alfabetică provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din evul mediu. În teoriile muzicale anglo-germ. actuale, **g** este echivalentul lui *sol**. Popoarele de lb. romanice au înlocuit în solmizație* literele prin silabe (**g** = *sol*). **2.** În sistemul modurilor **(1, 3)** gregoriene, **G** este *finalis** pentru modurile 7 și 8 (mixolidian și hipomixolidian). **3.** Cheie* ; cea de *sol* a intrat mai tîrziu în uz decît celelalte și s-a generalizat abia în sec. 15. S-a păstrat numai cheia *sol* pe linia a 2-a (numită și cheia de violină*), cea pe linia 1-a (cheia fr. de vl.) avînd același rol cu cheia *fa* pe linia a 4-a. **4.** Abreviații* : *m.* **g.** (fr. *main gauche*) ; **G. P.** (germ. *Generalpause**). V. : *acord* ; *cifraj* ; *gamma* ; *major* ; *minor* ; *tonalitate* **(2)**.

ga 1. Denumire dată în muzica psaltică biz. unuia din cele șapte sunete diatonice, care corespunde în nomenclatura silabică lui *fa**. (T. M.) **2.** Numele celui de-al treilea sunet în gama* indiană.

gagaku (în japoneză literal „muzică elegantă"), cea mai veche formă de muzică tradițională în Japonia. **G.** provine inițial (sec. 8) din unele regiuni ale Coreii, dar a înglobat ulterior și influențe ale muzicii indiene și chineze. Aceste influențe s-au perpetuat în **g.** și sub denumirea de „muzică de stînga" (cele coreene) ,și „muzică de dreapta" (cele indiene și chineze). În ciuda conservatismului acestei muzici (care a dispărut în țările de origine), **g.** a adaptat gustului japonez elementele inițiale, îmbogățindu-se și cu unele creații originale. Acest ansamblu de muzici, destul de eterogene, au intrat încă de la început sub patronajul statului, reprezentațiile avînd loc exclusiv la curtea imperială și în principalele temple. **G.** cuprinde : a) ansamblul instr. denumit *kangen* ; b) muzica de dans *bugaku* ; c) cîntece ; d) muzica de ritual șintoistă. Ansamblul *kangen* cuprinde instr. primitive, ușor diferite pentru muzica de stînga și pentru muzica de dreapta. Ansamblul muzicii de stînga este alcătuit din *sho* (un fel de nai* asemănător ceng*-ului), *ryu-teki* (flaut), *hichikiri* (un fel de oboi) și trei instr. de percuție : *kako*, *taiko* și *shoko*. Ansamblul muzicii de dreapta se deosebește de ansamblul opus prin aceea că utilizează un fl. corean, denumit *koma-bue*, în locul fl. *ryu-teki* și nu face apel la *sho*, și, în locul instr. de percuție *kako*, utilizează o tobă mare, *san-no-tzusumi*. În concertele **g.** fără dans, se întîlnește *biva** și *koto**, ce diferă de mai perfecționatele instr. omonime actuale (inclusiv rolul lor este mai redus, servind doar la marcarea ritmului). Stilul muzical al celor două ansambluri diferă la rîndu-i : în muzica de stînga *ryu-teki* și *hichikiri* dețin aceeași melodie fiind acompaniate, inclusiv „armonic", de *sho*, în timp ce în muzica de dreapta melodia este secondată de un fel de contrapunct. Dansul *bugaku* corespunde celor două categorii ale **g.** : cel de stînga (numit *Sa-mai*) și cel de dreapta (numit *U-mai*), diferențiate și prin costumația în care predomină culoarea roșie, respectiv verde și galbenă ; în unele cazuri sînt utilizate și măștile. În reprezentațiile de *bugaku*, cele două feluri de dans alternează, începîndu-se întotdeauna cu un *Sa-mai*, urmat de *U-mai*, cel din urmă fiind considerat un „dans de răspuns". Executat cu pași preciși și calculați, *bugaku* este susținut de un ritm bine marcat (G. F.)

gagliarda (cuv. it. /gaλarda/ ; fr., engl., germ., *Gaillarde*), dans de origine populară italiană, cu caracter viguros, rapid, în metru* ternar*. În sec. 16, **g.** devine dans de curte, răspîndit în Italia, Franța, Spania, Anglia. Alăturarea a două piese contrastante : pavana* *(paduana)* și **g.** constituie germenele suitei* instr. (ulterior **g.** fiind substituită de *courante**). Asocierea pavană — **g.** este întîlnită foarte frecvent în culegerile de dansuri din sec. 16—17. (C. A. B.)

gaida 1. Denumire a cimpoiului* la unele popoare balcanice. Variante ale numelui **g.** se întîlnesc de la o zonă la alta : *gajde* (Iugoslavia), **g.** (Bulgaria), *Gainda* (Grecia). La aromâni este numită mai frecvent cu numele de **g. 2.** Dans aromânesc în tempo* moderat, cu ritm caracteristic (în lucrarea *Trei dansuri românești* de Rogalski, al doilea dans este o **g.**). (L. B.)

gaio (cuv. it. „vesel"), indicație de expresie prin care se cere, în interpretare, imprimarea unei note de veselie.

gala v. **bangsi.**

galaonul, joc* popular românesc, cu mai multe variante, răspîndit în șesul Olteniei. Este practicat de bărbați care sînt dispuși în linie cu brațele încrucișate în față sau la spate. Are ritm binar* și o mișcare rapidă, cu pași încrucișați combinați cu bătăi în podea. Face parte din familia briulețelor oltenești (C. C.)

galliamb (< lat. *gallus* „preot al cultului Cybelei" + iamb*). (În prozodia* antică) tetrametru* *ionic* (**I**) minor *catalectic** :

U U — — / U U — — / U U — — / U U U

întîlnit însă mai des sub forma :

U U — U / — U — — / U U — — / U U U (A. M.)

galop, dans rapid în măsură* de 2/4, ca și polca*, dar mai repede ca aceasta. Marea vogă a **g.** a fost între 1825 și 1875. Este alcătuit din 4, 8 sau 16 măsuri* și se bazează pe următoarea schemă :



Urmează de obicei unui cadril*. A fost preluat în muzica de fanfară (**6**), în balet* și în operetă*. **G.** au compus E. Waldteufel, J. Strauss — Fiul, J. Lanner, Fr. Liszt, J. Raff, J. Offenbach. (G. F.)

galoubet (cuv. fr. /galube/; germ. *Schwegel*; engl. *pipe*), mic flaut drept cu 3 orificii, utilizat în Provence, Franța. Instrumentistul îl acționează cu mîna stîngă, bătînd simultan cu dreapta o tobă mică. Sin. *flûtet*. (W. D.)

gamă (< gr. *gamma**), în general, succesiune treptată de sunete* sau de intervale* a cărei structură constituie baza unui sistem muzical. ■ După unele tratate de teorie, **g.** se definește restrictiv numai ca o „imagine" săracă, „pe hîrtie", a unei realități muzicale infinit mai bogate, mai nuanțate, comportînd formații ca tonalitate (**I—2**), mod*, sistem (**II**) etc. (de unde și denumirea sin. de *scară**). Grafismul **g.** nu este incompatibil totuși cu intervalica amintitelor structuri, cu tonurile de referință (tonică*, *finalis**; dominantă*, *repercussa**, *confinalis** etc.) din cadrul acestora, tonuri ce determină liniile de forță, funcțiile* armonice sau melodice. Departe de a constitui doar un mijloc mnemotehnic de însușire a intervalelor și de fixare a intonației (**I, 1**) prin solfegiere*, **g.** este un mijloc eficace de legare a graficii (prin diferite sisteme de notație*) cu realitatea sonoră. ■ Caracteristică oricărei exprimări muzicale culte sau pop., structura **g.** a fost modelată în funcție de exigențele proprii ale diferitelor tradiții etnice specifice și de asemenea a cunoscut, în interiorul unei arii culturale omogene, modificări profunde în cursul istoriei. Astfel, oricare **g.** existentă trebuie considerată ca stadiul actual al unei îndelungate evoluții, reflectînd în același timp stadiul *actual* al evoluției sistemului muzical din care derivă și pe care îl reprezintă. Preferința pentru o anumită structură sonoră (intervalică) este legată de concepții estetice specifice diferitelor grupuri umane și de aceea numărul și tipurile gamelor este nelimitat. ■ Actualul sistem muzical occidental se bazează pe două tipuri de **g.**, îmbrățișînd, în sens ascendent sau descendent, întinderea unei octave*: **g.** *diatonică** (7 sunete) și **g.** *cromatică** (12 sunete). **G.** diatonică cuprinde 5 tonuri* și 2 semitonuri*, despărțite prin două sau trei tonuri. Poziția semitonurilor pe treptele **g.** diatonice determină modul acesteia, care poate fi major* (terță mare* pe treapta I) și minor* (terță mică* pe aceeași treaptă). Aceste moduri, modificate prin alterații suitoare sau coborîtoare ale unor trepte, dau naștere la alte formații modale (melodică, armonică etc.). **G.** formată pe tonica *do* este **g.** tip a tonalității* moderne. **G.** cromatică este formată din succesiunea ascendentă sau descendentă a 12 semitonuri diatonice și cromatice cuprinse în octavă. În sistemul egal temperat* toate semitonurile **g.** cromatice sînt egale, astfel că pe oricare din cele 12 sunete se poate forma orice tip de **g.** (principiul transpunerii* tonale). ■ Prezintă interes unele **g.** dintre multele tipuri existente, în afara celor citate. **G.** *hexatonică** sau **g.** *prin tonuri* (întregi) este formată din șase sunete aflate consecutiv la interval de ton întreg și a fost utilizată de unii compozitori (Glinka, Debussy, Puccini, ș.a.). **G.** *pentatonică** (cinci sunete în octavă) poate fi *anhemitonică* (fără semitonuri), constituită din tonuri întregi și două terțe* mici nealăturate (ex.: *do-re-mi-sol-la-do*) sau *hemitonică* (cu semitonuri), constituită din intervale alternate de semiton, ton și terță mare (ex.: *la-si-do-mi-fa-la*). Este mai puțin folosită decît **g.** pentatonică anhemitonică, aceasta din urmă întîlnită în muzica multor popoare de pe glob și a unor compozitori. ■ Sistemul fundamental al muzicii chineze este alcătuit din **g.** *pentatonică anhemitonică* (preferată în S.) și din **g.** *heptatonică* (preferată în N): ele coexistă de circa 30 de sec. Scara sonoră japoneză este formată teoretic din 12 trepte egale în octavă, din care sînt întrebuințate în practică cinci, după vechiul model chinez, însă cu structura hemitonică (*do-re-mi bemol-sol-la bemol-do*). Pentru noi ea sună min., pe cînd cea chineză, maj. Sistemul muzical indian se bazează din cele mai vechi timpuri pe diviziunea teoretică a octavei în 22 de *sruti*, intervale ceva mai mari decît sfertul nostru de ton. **G.** clasică indiană se compune din șapte note (*sa-ra-ga-ma-pa-da-ni*) și este de două tipuri, după numărul de sruti din care sînt formate intervalele consecutive. În sistemul muzical al arabilor octava este divizată în 17 trepte, cu intervale deci ceva mai mari decît o treime de ton. Din aceste intervale s-au constituit 12 **g.** principale heptatonice și alte 24 secundare (derivate). Aceleași **g.** au fost preluate de persani. ■ (ist.). **G.** diatonică are o vechime imemorială și se poate spune că este un sistem universal. Nu numai că nu s-a putut stabili, cît de aproximativ, perioada și regiunea în care s-a născut, dar nici nu s-a putut găsi o explicație acustică sau estetică a structurii ei (de ce cinci tonuri + două semitonuri în octavă și nu altfel ?). Cele mai vechi informații privind **g.**, greu de separat de legende, provin din China : acum peste 46 de sec., împăratul Huang-ti ar

fi stabilit o octavă alcătuită din 12 sunete *(liu*)*, din care s-au ales cele cinci cu care s-a format o **g.** pentatonică anhemitonică de tipul do-re-mi-sol-la-do. Peste c. 16 sec. avea să i se alăture o **g.** heptatonică, inițial de proveniență mongolă. În Europa, școala pitagorică (sec. 6 î.e.n.) a dat formă teoretică unor sisteme modale diatonice practicate anterior cu un număr neprecizabil de sec. și a descoperit procedeul de construcție a scării diatonice din cvinte ascendente *(fa-do-sol-re-la-mi-si*—v. cercul cvintelor), care duce în final la o **g.** netemperată având în octavă șapte sunete (inițial cinci). Cele opt moduri (**I, 1**) ale antic. eline au fost preluate de cîntul catolic și, modificate în unele caracteristici de teoreticienii ev. med. au ajuns la un moment dat la un număr de 12 (Glareanus, 1547), prin adăugarea a încă patru altele practicate în muzica profană. Printr-un îndelungat proces de contopire a modurilor (**I, 3**) medievale, din acestea au rezultat cele două moduri (**II**) de bază ale **g.** diatonice naturale* : *do maj.*, corespunzînd cu ionicul *do* al lui Glareanus, și *la min.*, corespunzînd cu eolicul *la*. Aceste două moduri s-au impus definitiv în practica muzicală din a doua jumătate a sec. 17, paralel cu dezvoltarea sistemului tonalității (**I**) moderne, consolidat definitiv prin introducerea temperării egale, la începutul sec. 18. Prin aceasta, **g.** diatonică și cea cromatică au putut fi transpuse pe orice tonică din octavă. În acest sistem a fost compusă muzica în ultimul sfert de milen. Utilizarea relativ rară în sec. nostru a **g.** bazate pe microintervale* nu permite deocamdată să se poată vorbi despre o adevărată lărgire sistematică a sistemului tonal clasic.

Bibliogr.: Riemann, H., *Geschichte der Musiktheorie*, Leipzig, 1878; Dufourcq, N. (coord.), *La musique des origines à nos jours*, Paris, 1946; Magni-Dufflocq., E., *Storia della musica* (2 vol.), Milano, 1933; Cuclin, D., *Tratat elementar de muzică*, Buc., 1946; Paceag, L. și Brîncuși, P., *Noțiuni elementare de teorie a muzicii*, Buc., 1961; Iușceanu, V., *Moduri și game*, Buc., 1960; Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, Buc., 1962. (D. U.)

gamba (it.) **1.** Expr. abrev. pentru *viola da gamba**. **2.** Denumirea generală a registrelor (**II**) orgii*, cu tuburi labiale deschise, care poartă numele instr. cu arcuș *(violino, viola, violoncello, violone* etc.) și imită sunetele acestora. (W. D.)

Gambe (cuv. germ.) v. **viola da gamba.**

gamelan, orchestră din Iava și Bali formată din diferite instrumente specifice orientului. Formația* participă (cu repertoriu adecvat) la ceremonii religioase, acompaniază dansatorii sau cîntăreții, susține fondul muzical în teatrul tradițional. Partea cea mai mare a orch. o compun gongurile* de diferite mărimi, care pot fi suspendate *(gong-agong, kempul)* sau așezate orizontal pe anumiți suporți *(kenong, ketuk, kempyang)* la care se alătură xilofonul* *(gambang kayu)*, flautele *(suling, chelempung)* nelipsind și instr. cu coarde *(rebab)* etc. În practica de cîntare *rebabul* conduce melodia, celelalte avînd rolul de a susține ritmul sau de a întreține „atmosfera" (L. B.)

gamma, numele celei de-a treia litere a alfabetului grecesc, utilizată în semiografia muzicală a evului mediu, în forma ei majusculă (Γ), ca notație pentru desemnarea celui mai grav dintre sunetele* teoretic considerate (actualul *sol** de pe linia întîi în cheia* *fa)*. În nomenclatura atribuită lui Odon de Cluny (sec. 10), pentru succesiunea sunetelor din prima octavă* se foloseau, de la grav spre acut, literele latine majuscule A* . . .G* *(la* . . . *sol)*. Cum pentru sunetul suplimentar de sub A (anticul *proslambanomenos* — v. systema teleion) litera *G* nu mai era disponibilă, aceasta a fost tradusă în gr., de unde notația Γ și denumirea de *gamă**. Această literă, deschizînd seria sunetelor utilizate, a dat nume întregii scări. În sistemul de notație al lui Guido d'Arezzo (sec. 11), sunetul Γ se numea *gamma ut*. A fost și semn de cheie* înaintea apariției cheii *sol* (v. **g.** (**3**)). V. *notație* (**III**), *solmizare*.

Bibliogr.: Riemann, H., *Katechismus des Musikgeschichte*, Leipzig 1888—1889; Magni-Dufflocq, E., *Tesi de storia della musica*, Milano, 1935; Dufourcq, N. (coord.), *La musique des origines à nos ours*, Paris, 1946; Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, Buc., 1962. (D. U.)

gavotă (< fr. *gavotte*, din *gavot* „locuitor din ținutul Gap, Dauphiné, Franța"), dans* în mișcare moderată, măsura 2/2 și formă binară* (cu repetarea fiecărei secțiuni). Frazele* încep cu o anacruză* caracteristică de două pătrimi* și se încheie, de regulă, la mijlocul măsurii printr-o doime*. În ce privește coregrafia, se aseamănă cu *branle** și *gagliarda**. Originară din folc. fr., **g.** pătrunde la curte către sfîrșitul sec. 16 și cunoaște o mare vogă în cel următor. Lully o introduce în operă*, exemplul său fiind urmat, printre alții, de Rameau, Händel, Gluck, Grétry, iar, mai recent, Puccini *(Tosca)*. În muzica instr., e introdusă, probabil, de Le Bègue. Apare în culegerile de dansuri pentru clavecin*, în concertele grossi* și sonate* dar mai ales în suite*, fără a face totuși parte din dansurile obligatorii ale acestui gen. Se întîlnește sub formă de rondo* *(gavotte en rondeau)* sau ca **g.** cu variațiuni* (Rameau, *Suita a IV-a pentru clavecin)* dar cel mai adesea e urmată de o a doua **g.** (care poate împrumuta caracterul musettei*). Dintre autorii de **g.** instr. îi cităm pe d'Anglebert, Louis și François Couperin, Rameau, Corelli, Vivaldi, Padre Martini, Purcell, Händel, Pachelbel, J. K. F. Fischer, J. S. Bach; între contemporanii care au cultivat **g.** se numără: Prokofiev, Auric. (A. M.)

gădulkă, instrument cu trei-patru coarde (dublate de 9—10 coarde simpatice*) și cu arcuș, răspîndită la bulgari. Poziția instr. în timpul cîntatului este verticală. Pe două din corzi se



gavotă

execută melodia (în flajeolete (I)), iar una servește ca burdon (II, 2). Corzile de rezonanță întăresc sonoritatea. (L. B.)

Gebrauchsmusik (cuv. germ., /Grebrauçmuzik/ „muzică pentru trebuințe" — trad. G. Breazul), termen întrebuințat pentru prima oară de Hindemith, după 1920, pentru a desemna o muzică scrisă pentru a putea fi executată de amatori* (sau de copii). **G.** e o muzică fără dificultăți tehnice, cu un efectiv instr. prevăzut astfel încît să poată fi modificat după posibilitățile grupului de executanți sau după ocaziile în care este folosită. Stilistic, **G.** este clasicizantă, uneori parodistică, și e subordonată în general unui text. Este considerată ca o reacție la exacerbarea individualismului în cadrul anumitor curente (neoromantism, expresionism*). În afară de Hindemith, au adoptat ideea de **G.**: Weil, Orff, Milhaud, Copland. În Germania, fenomenul a degenerat apoi în *Jugendmusik*, mergîndu-se pînă la aplicarea principiilor **G.** în execuția muzicii vechi, de la Schütz la Bach.

gen (< lat. *genus* „neam, rasă, fel, mod") **I.** Clasă de fenomene muzicale reunite prin consensul datelor lor de structură și finalitate estetică. **1.** Raportare a unui grup de creații la scopurile comunicării mesajului, în funcție de mijloacele utilizate (vocale — deci pe baza unui text literar — sau numai pur instr.) precum și în funcție de modul de execuție muzicală. Se disting astfel: **g.** *operei** (numit, sub influența terminologiei fr. și **g.** *liric*), **g.** *simfonic**, **g.** *muzicii de cameră**, **g.** *muzicii corale* (v. cor.), **g.** *muzicii ușoare** etc. În această accepție, **g.** este similar cu un anume *domeniu* al artei muzicale. Muzica sec. 20 cunoaște o constantă apropiere între aceste **g.**, o ștergere a granițelor dintre ele, unele lucrări aparținînd în egală măsură simfonicului și cameralului, operei și cantatei*, simfonicului și jazzului* etc. **2.** Modalitatea de structurare a unei compoziții pe baza unei forme* statutate în decursul evoluției sale și ajunsă la deplina cristalizare într-o epocă istorică determinată. Se disting: **g.** monopartite: motetul*, madrigalul* ricercarul*, fuga*, rondoul*, tema* cu variațiuni, uvertură*, passacaglia*, liedul* etc., ca și **g.** pluripartite (ciclice*): suita*, sonata*, concertul (2) (cu mai mulți soliști* = *concerto grosso** și cu un singur solist). În funcție de factură, teoria clasică a formelor a apelat la diviziunea **g.** în *polifone** și *omofone**. Primele fac parte, în general, din categoria monopartitelor, în timp ce pluripartitele se identifică, principial, cu omofonele. Între **g.** omofone pluripartite, care au dominat epoca clasicismului*, acela al sonatei este cu deosebire important, deoarece schema sa fundamentală — proprie primei părți și finalului* — și-a pus amprenta și asupra altor **g.**, precum concertul sau uvertura*; în cuprinsul său, sonata și-a apropriat ca forme ale părților interioare, **g.** monopartite, în special liedul, dar și variația, iar în final, rondo-ul, dar și passacaglia sau/și fuga. În funcție de ansamblul instr. cărora le sînt destinate, sonata poate da naștere unor (sub-)genuri: duo* instr., trio (2), cvartet (2) cvintet (2), sextet (2) septet (2), octet (2), nonet (2), dixtuor (2), simf. de cameră; simfonia* însăși deși (sub-) **g.** independent, este, din punct de vedere structural o sonată. Desigur, anumite particularități compoziționale, precum specificul temelor*, amploarea desvoltărilor*, în general, suprafețele mari pe care se derulează discursul acordat nu unui singur executant ci unui (mare) ansamblu, justifică aspirația spre gen independent a cvartetului sau a simf. Piesele de caracter* — numite, semnificativ și piese de **g.** — sînt lucrări instr. monopartite, transfigurînd dansuri* pop. sau

avind o tentă programatică*; pot fi reunite intr-o suită (ex. *Kreisleriana* sau *Carnavalul* de Schumann) sau intr-un ciclu (ex. *Preludiile* sau *Studiile* de Chopin). Echilibrul dintre g. și formă devine instabil cu timpul. Astfel sonata romantică (ex. la Liszt) tinde spre poemul* monopartit iar la moderni (ex. la Boulez) nu numai că nu are nici o legătură cu forma, dar, prin organizarea ei serială*, se opune chiar principiului tonal* al acesteia; la rindul ei, simfonia, ca lucrare pur instr., poate avea doar o legătură etimologică (it. sonare = „a executa instr.") cu termenul originar (ex. *Simfonii pentru 15 instr. soliste* de Șt. Niculescu). **3.** În folclor, g. are accepțiuni apropiate definiției g. **(2)**. El se constituie (in folc. muzical românesc) in virtutea a trei criterii: *literar* (ex. epic = balada **(IV)**; cintec bătrinesc; liric = cintec **(I, 1)**; doină*): *funcțional*: g. ocazionale sau rituale (ex. colinda*, bradul*, cununa*) și neocazionale (ex. cintecul, doina, cintecele de copii); *muzical*: g. improvizatorice* (ex. doina, bocetul), g. cu formă fixă (cintecul propriu-zis, cel ritual). Echiv. it.: *genere*; fr. *genre*; germ. *Gattung*; engl. *class*. **II.** (< gr. γένος *genos*). În teoria muzicii antice grecești*, dispunerea sunetelor din interiorul tetracordului*, din care rezultă cele trei g.: diatonic*, cromatic* și enarmonic **(1)**, (g. octavei se obține prin „scările transpozitorii" — *tonoi** sau *topoi*). Accepția aceasta a g. a fost preluată și de muzica biz. (v.ch.). În teoria medievală occid., pină in sec. 17, in chiar procesul afirmării tonalității **(1)** major*-minore*, scările admise in procesul transpoziției* erau considerate g. (lat. *genera*) in timp ce modurile de *do* (ionic) și *la* (eolic) erau considerate *speciae*. Echiv. germ. *Tongeschlecht*; g. *de octavă* (v. mod. **(I, 3)**.

Bibliogr.: Eggebrecht, H. H., *Studien zur musikalischen Terminologie*, Wiesbaden, 1955; Degen, H., *Handbuch der Formenlehre*, Regensburg, 1957; Wiora, W., *Historische und systematische Betrachtung der Gattungen*, în: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965*, Leipzig, 1966; Stockhausen, H. H., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (Schriften I), Köln, 1963; Boehmer, K., *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*, Darmstadt, 1967; Vogel, M., *Zur Entstehung der Kirchentonarten*, în: Mf., XXI, 2/1968; Bughici, D., *Suita și sonata*, Buc., 1965; Berger, W., *Ghid pentru muzica instr. de cameră*, Buc., 1965; Firca, Gh., *Permanențe și înnoiri în muzica de cameră contemporană românească*, în: Muzica, Buc., nr. 11/1973 (G. F.)

Generalbass (cuv. germ. „bas general") v. **bas continuu.**

Generalpause (cuv. germ. /generalpauze/ „pauză generală"), (intr-o lucrare pentru orchestră*) intreruperea bruscă, neașteptată, a discursului muzical, printr-o pauză* mai lungă la toate instrumentele. Se notează cu abrev. *G. P.* sau, după sistemul mai vechi, cu *coroană**.

generator, aparat care produce impulsuri electrice avind diferite aplicații muzicale. **G.** intră in componența studiourilor electronice de prelucrare a muzicii. **G.** pot fi de mai multe tipuri: **g.** *de frecvență, sinusgeneratoare*, **g.** *cu vibrații*, **g.** *de impulsuri sau zgomote*. V. *electronică, muzică*. (M. M.)

ges, *sol* bemol**, in terminologia muzicală anglo-germanică.

geses, *sol* dublu bemol**, in terminologia muzicală anglo-germanică.

ghitară v. **chitară.**

giamparalele, joc* popular românesc, cu multiple variante și denumiri (giambaralele,



mărânghile, zlata etc.), răspindit in Cimpia Dunării și Dobrogea. Are forme de desfășurare variate (cerc de mină, in linie, perechi, solistic etc.) ca și multiple prize (lanț de brațe, de o mină, de ambele miini etc.). Melodii in ritm *aksak* (v. *sistem (II, 6)) de trei timpi*, cu ultimul alungit, incadrate in două fraze* pătrate — inrudite sau nu — mai rar din mai multe fraze. Elementul esențial al unității variantelor este ritmul asimetric, care iși găsește expresia coregrafică in diferite forme cinetice (mers in stil de horă, mers pe diferite direcții, invirtiri, bătăi, balansuri, flexiuni adinci etc.). (C. C.; E. C.)

gigă (< engl. *jig;* lat. *jocus;* it. *giga;* fr. *gigue* — in fr. veche *giguer* „a dansa") **1.** Dans* rapid in măsură 6/8 sau, mai rar, 6/4, practicat la curtea engl. incă din sec. 16, apoi la cea fr. (sec. 17) fiind utilizată și in operă* (incepind cu Lully). Totodată, pătrunde in muzica instr. devenind unul din principalele dansuri ale suitei* preclasice (situat, de obicei, la sfirșit). Răspindită in toată Europa, **g.** cunoaște două variante mai importante: tipul fr. (ritm punctat, salturi intervalice mari, formă binară* și scriitură polif.) e cel mai frecvent și a fost cultivat, pe lingă compozitorii fr. (Lully, Destouches, Rameau, Chambonnières), și de Froberger, Händel și Bach (ex. 1); tipul it. (tempo foarte rapid, figurații* numeroase, stil armonic) se intilnește la compozitorii it. (Vitali, Corelli, Zipoli) dar și la Bach, Froberger, etc. (ex. 2). (A. M.) **2.** Instrumente cu coarde și cu arcuș, cunoscute sub această denumire deja in sec. 13, al căror spate era bombat, in contrast cu cel plat al fidulei*. (W. D.)

gigue (cuv. fr.) v. **gigă.**

gimnopedie (< gr. *gymnos* „gol" și *pais — paides* „copil") **1.** Serbări anuale celebrate la Sparta in cinstea zeului Apollo și care cuprindeau dansuri executate de bărbați și copii goi. **2.** „Trei gimnopedii", titlul lucrării pentru pian a lui Satie, compusă in 1888. (R. G.)

giocoso (cuv. it. „glumeț, jucăuș"), indicație de expresie conform căreia interpretul conferă piesei muzicale un caracter glumeț, de humor. Apare adesea in complementarea unui termen de mișcare (ex.: *allegretto** **g.**).

Giraffenklavier (cuv. germ. /dʒirafenklavir/), denumirea unui tip de pian*, construit in sec. 18—19, a cărui cutie de rezonanță* și coarde aveau o așezare verticală pentru a ocupa un loc mai mic. Fața instr. era in general bogat decorată. În sec. 20, pianina* i-a luat locul. (W. D.)



(J. Ph. Rameau, Gigă (1) din opera Zoroastru)

(A. Corelli, Giga din Sonata in mi minor pt. pian (clavecin) și vl.)





gigă (1)

gis, *sol* diez**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

gisis, *sol* dublu diez**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

Gitarre (cuv. germ.) v. **chitară (II, 1)**.

giusto (cuv. it. „just, exact, precis"), indicație de tempo **(2)** ce definește o mișcare exactă, fără excese sau fluctuații. Apare adesea lîngă un alt termen de mișcare (ex.: *allegro** **g.**). *Tempo* **g.** se utilizează ca indicație de revenire la mișcarea exactă în urma unui pasaj executat în *tempo rubato**.

glas (< sl. глас) **1.** (arhaic) voce **(1)**. **2.** *eh**.

Glasharmonika v. **armonică (2)**.

glissando (cuv. it. „alunecînd"; sin.: *glissato, glissicato, glissicando)*, trecere de la un sunet la altul prin alunecarea unui deget peste toate sunetele intermediare. La majoritatea instr. cu coarde și arcuș, **g.** se realizează prin lunecarea degetului arătător, de obicei peste o *singură coardă. La pian* și la alte instr. cu* claviatură, **g.** se redă prin trecerea rapidă a unghiei de la degetul mare sau de la al treilea deget, peste clapele albe; aceeași tehnică este valabilă și pentru clapele negre ale instr. Mult mai dificil este **g.** în terțe*, sexte* sau octave* paralele, realizat printr-o mișcare lunecătoare a mîinii, cu două degete ținute rigid. (Mozart folosește **g.** în sexte paralele în cadența *Variațiunilor pentru pian în Do*, K. V. 264; deasemenea, Beethoven utilizează **g.** în octave paralele în ultima parte a Sonatei „Waldstein"). La harpă*, **g.** se obține prin plimbarea în sus și în jos a degetelor de la o mînă sau de la ambele mîini, peste corzi. La trombon* **g.** se realizează cu ușurință prin acționarea culisei*. Există și un **g.** vocal, echivalent cu *portamento**. La alte instr. de suflat (fl., cl., corni, trp.), **g.** se obține pe porțiuni restrînse prin anumite artificii. La xilofon* și vibrafon* un **g.** specific constă din plimbarea ciocănelelor peste lamele instr. **G.** se notează abrev. cu *gliss.* deasupra notei* de la care se pornește și cu o linie oblică spiralată, între sunetul inițial și cel final. **G.** se poate realiza ascendent sau descendent. *Numărul sunetelor ce trebuie glisate este uneori* indicat deasupra portativului* (D. P.)

Glockenspiel (cuv. germ.) v. **joc de clopoței.**

Gloria (cuv. lat. „slavă"), parte a misei*, de obicei partea a II-a. Numele l-a luat de la primul vers al slujbei religioase din bis. romano-cat. cîntat de celebrant; *Gloria in excelsis deo*, din care reiese și caracterul de proslăvire al muzicii. Este exclusă din misa pentru morți (requiem*). Cu alt text *(Gloria patri et filio)* este anexată psalmilor*, care se cîntă în timpul anului, cu excepția unor sărbători. **G.** are o formă muzicală liberă și structură polif. (I. S.)

glosa (cuv. sp., < lat. *glossa* „explicație, comentariu, interpretare") **1.** în arta poetică a însemnat inițial „parafrază", apoi termenul a fost aplicat unei creații poetice ale cărei strofe

reiau fiecare, în final, un text determinat, ca pe un fel de refren, sau se sfirșesc fiecare cu unul din versurile — expuse succesiv — ale unui poem dat. **G.** este frecvent întîlnită în teatrul clasic sp. **2.** În muzică a fost dezvoltat sensul de „parafrază”*; **g.** era fie o compoziție *similară cu tiento* (sau ricercarul*)*, la vihueliștii și organiștii sp. din sec. 16, fie se referea la ornamentarea unei piese muzicale plurivocale și la dezvoltarea instr. a acesteia, fie însemna doar variație **(1-2)** (ex. în vechile cărți spaniole de vihuela* și orgă*, la Diego Ortiz, Venegas de Henestrosa, Antonio de Cabezon — autor al unor cunoscute *Glosas sobre el canto del caballero*).

goarnă v. **corno signale.**

goliardici, canti ~ (cuv. it. „cîntece de goliarzi”; engl. *goliard songs*, germ. *Studentenlieder*), cîntece create și vehiculate de „goliarzi” sau „vaganți” (studenți, clerici peregrini) cu o însemnată pondere în viața muzicală din Franța, Anglia, Germania, în sec. 10—13. Textele acestor piese au subiecte variate (epicureice, satirice, anticlericale), versificate în lb. lat. medievală, iar muzica lor, creată în spiritul melodiilor pop. din V Europei, este fie monodică*, fie polifonică, elaborată în maniera *conductus**-urilor sau a motetelor*. Cea mai importantă culegere de **g.** este *Carmina burana**, conservată la mînăstirea Benediktbeuern din Germania. (C. A. B.)

gong, instrument de percuție idiofon, de origine asiatică; cunoscut mai ales sub forma **g.** chinezesc; it. *gongo chinese*; engl. *chinese gong*; fr. — *gong chinois*; germ. *chinesischer Gong*. În orch. simf. a fost introdus de Saint-Saëns, în opera *Prințesa tînără* (1835). Se utilizează 12 gonguri de mărimi diferite (20—60 cm ∅). **G.** *chinezesc*, ca structură și formă, se aseamănă cu *tam-tam**-ul, marginea sa fiind însă mai lată și mai îndoită spre interior. **G.** *javanez* (it. *gong javanese*; engl. *gong*; fr. *gong à mamellon*; germ. *Buckelgong, Gong mit Kuppe*), se deosebește de **g.** *chinezesc*, avînd forma unei cratițe complet închisă, cu un centru bombat (mamelonat). Are sunetul mai închis decît al gongului chinezesc. Există **g.** de dimensiuni diferite (40—60 cm ∅).

gopak, dans popular ucrainian în măsură* de 2/4. Denumirea dansului provine de la interjecția „gop” („hop”) strigată în timpul jocului. Inițial dans bărbătesc, apoi mixt, cunoaște versiuni solistice, de perechi și de grup. A fost larg utilizat în creațiile lor de Mussorgski, Ceaikovski, Ștogarenko ș.a. (G. F.)

gorgia (gorga; gorgheggio) (cuv. it.), termen generic pentru ornamentația* de virtuozitate* improvizată*, la modă în arta vocală a sec. 17—18 (succesiune rapidă de sunete, în scări, arpegii* etc.). Termen ieșit astăzi din uz. Sin.: *ruladă**; *coloratură**. V.: *bel-canto*; *ornament*. (E. Z.)

gospel song (cuv. engl.) v. **negro spirituals.**

gourd (cuv. engl.) v. **guiro.**

govia 1. Mireasă, în Oltenia și Banat. **2.** Obicei de primăvară în sudul Munteniei, cu caracter prenupțial, organizat de flăcăi. O căruță, frumos împodobită cu verdeață, trece din casă în casă, adunînd diferite obiecte lucrate de fete în timpul iernii. Mergînd la locul unde se face jocul*, conducătorul grupului de flăcăi strigă obiectele pe rînd pentru a fi recunoscute. În acest fel se face cunoscută îndemînarea, hărnicia și talentul fetelor din sat. Obiectele sînt „răscumpărate” de flăcăi la jocul care se desfășoară în continuare (C. C.)

G. P. v. **Generalpause.**

grader Zink (cuv. germ.) v. **cornet.**

gradual (graduale) (< lat. *gradus*, „treaptă”) **1.** Cînt gregorian* în liturghia romano-catolică. Se cîntă între epistolă și evanghelie. De tip responsorial* (expr. eliptică de la lat. *responsorium graduale*), **g.** alternează refrenul* cîntat de *schola** (cantori*) și versul psalmilor* cîntat de oficiant; versul a devenit cu timpul tot mai melismatic*. **2.** Numele unei cărți bis. ce conține cîntările utilizate în celebrarea misei* în bis. romano-catolică. (I. S.)

grafism v. **aleatorică, muzică.**

gramatică muzicală /psaltică/ v. **papadichie (1); propedie.**

granadiana v. **fandango.**

grand choeur (loc. fr. „corul mare”) v. **plein jeu.**

grand orgue (cuv. fr. /gră org/), denumire pentru orga* principală (și concertantă), în cadrul unei orgi mari de tip francez, spre deosebire de *orgue de choeur* („orgă de cor”). (As. P.)

grave (cuv. it „grav, greu, serios”) **1.** Indicație de tempo **(2)** și de expresie ce desemnează o mișcare lentă, avînd un caracter grav, solemn. **2.** Introducere, avînd această mișcare, în suita*, sonata* sau aria* preclasică precum și în forma de uvertură* fr.





(*Gopak din opera Tîrgul din Sorocinsk de Mussorgski*)

gravicembalo v. **clavecin**.

grazioso (cuv. it. „gratsiozo/ „grațios"), indicație de expresie conform căreia interpretul conferă ușurință și grație piesei sau fragmentului muzical astfel notat. Se întîlnește și în completarea unor termeni de mișcare (ex.: *allegretto* **g**.).

greacă, muzică ~. Dintre toate culturile muzicale ale antichității, cea gr. este neîndoios cea mai apropiată de noi, avînd cea mai mare influență în determinarea gîndirii noastre muzicale. Urmărind aspectele legate de **g.**, de ceea ce s-a salvat din această muzică majoră a antic., se impune în prealabil o delimitare a cadrului ei istoric general, format de cele mai vechi culturi orient., care, în urma unui proces de asimilare și de sintetizare originală, au contribuit neîndoios la nașterea **g**. În cîmpia dintre Tigru și Eufrat se crede că se află leagănul celei mai vechi civilizații omenești. Dincolo de ea se ridică uriașa cultură chineză, iar în centrul Asiei cultura indiană. Dar culturile ce se strîng ca un cerc din ce în ce mai îngust în jurul culturii gr., începînd aproximativ cu mil. 4 î.e.n., sînt cea babiloniană, cea egipteană, cea siriană și cea palestiniană. Dar ceea ce este extrem de important de remarcat în legătură cu culturile antice ale răsăritului apropiat este faptul că în condițiile lor se poate vorbi pentru prima oară de constituirea unui sistem muzical, în forma cea mai rudimentară pe care o cunoaște istoria muzicii*. Dacă omul comunei primitive leagă cele cîteva sunete descoperite prin instinctul său artistic, evocînd inconștient un sens muzical, în culturile acestea ordinea sunetelor devine conștientă și totodată implacabilă, fiind pusă în directă legătură atît cu orînduirea socială, cît și cu cea cosmică. De aici legenda despre originea divină a muzicii la toate popoarele de cultură ale antic. și strînsa raportare a sunetului cu întîmplările cosmice (aștri, anotimpuri, elemente). Pusă în relație directă cu matematica, muzica întruchipează astfel o știință ezoterică, o preocupare rezervată celor ce răspundeau în stat de ordinea tuturor lucrurilor divine și profane. Există certitudinea că această ordine a sunetelor se baza pe gama pentatonică* anhemitonică din care se va dezvolta mai tîrziu în cultura gr. gama heptatonică*, de unde și simbolul cifrei cinci și șapte, ca o încercare de a pune un principiu inteligibil la baza efemerei, fugarei fluctuații senzoriale a sunetului și pe care încă vechii gr. îl vor considera un „daimonion" ascuns în misterul lumii înconjurătoare. Trebuie să mai amintim că în această fază a muzicii au apărut primele încercări de scriere, cum dovedește un document cuneiform, vechi babilonian, de scriere muzicală presupunînd notarea unei piese pentru harpă*. Știind astfel de lucruri despre vechile culturi muzicale pre-elenice, nu avem la dispoziție nici un singur document muzical căruia să-i putem da viață cu instr. sau glasul nostru și aceasta face ca întregul bagaj de date ce s-a descoperit și se mai descoperă de arheologii muzicali să nu aibă decît o valoare relativă, deoarece scopul istoriei muzicii rămîne în chintesență descoperirea documentului muzical viu, a operei de artă muzicală de unde poate începe abia analiza* faptului muzical. ■ Aproximativ pe la sfîrșitul celui de-al doilea mil. î.e.n., desprinși din marele trup al popoarelor arice, grecii năvălesc asupra teritoriilor din Peninsula Balcanică. Triburile de ionieni și dorieni, așezîndu-se în noua lor patrie fac să dispară vechea cultură egeică, atît pe continent cît și pe insule, unde înfloriseră splendide orașe ca Mikene, Tiryns și Knossos. Veniți în contact cu vechile culturi din jurul Mării Mediterane, grecii năvălitori din N, de pe meleagurile noastre de azi, reușesc să dezvolte în primul mil. î.e.n., să desfășoare cea mai vie, cea mai senină, cea mai expresivă cultură din antic., cu cele două mari etape: clasică și elenistică. Grecii ocupă un teritoriu mult mai mare decît cel al Peninsulei Balcanice. Migrațiunea lor este continuă, datorită acelui proces al coloniilor, al desprinderilor din cetatea mamă, metropola, prin care cuprind cu timpul S întreg al Italiei, ajung pe coastele Franței și Spaniei de azi, întemeiază orașe pe țărmurile de N ale Africii și în Asia și pătrund pînă în regiunile cele mai nordice ale Pontului Euxin, luînd contact direct cu strămoșii noștri geto-daci. Cu Alexandru cel Mare și generalii diadohi, ajung să realizeze în lumea antică o cosmocrație, un imperiu mondial, cuprinzînd întregul spațiu al culturilor ant. din Asia apropiată. Ne interesează, ca oameni de cultură, istoria grecilor în mod deosebit sub toate aspectele realizărilor sale: social, politic, științific, filozofic, literar, artistic etc. Nu există nici un domeniu al **g.** din care cultura noastră de azi să nu se fi hrănit din plin, preluînd idei, fapte și sugestii. Trebuie să atragem însă atenția că nu sîntem stăpîni azi, deși știm foarte multe lucruri despre vechii greci, decît pe o parte din această cultură. Mai puțin decît poezia, din care s-au salvat totuși o bună parte din lirica lui Pindar, din lucrările celor mai mari autori ai tragediilor — Eschil, Sofocle și Euripide — și alte lucrări de seamă, ca de pildă epopeile lui Homer, sau poezia lui Hesiod, dîndu-ne posibilitatea studierii unor opere integrale din toate punctele de vedere, din ceea ce a format cîndva **g.** n-au ajuns pe la noi decît doar cîteva fragmente, pentru a căror descifrare a trebuit să treacă două mii de ani; aceste descifrări datează abia din a doua jumătate a veacului trecut. Din ceea ce a rămas din activitatea generală se desprind trei domenii distincte: a. practic-artistic, b. teoretic-științific și c. estetic-filozofic. Izvoarele de informații asupra **g.** le constituie în primul rînd scrierile despre muzică ale unor autori gr., ca de pildă Aristoxenos, Plutarh, Ptolemeu, Aristide Quin-

tilian și alții, precum și studiile moderne scrise despre g. datorită unor autori ca Fortlage, Bellermann, Gevaert, Riemann, Maurice Emmanuel, Hermann Abert și alții mai recenți. Urmărirea întregii documentări cu privire la g. formează o specialitate aparte, o filologie muzicală pe cît de spinoasă pe atît de interesantă. ■ Cu cît pătrundem mai mult în intimitatea acestei culturi, cu atît ne dăm seama de rolul extraordinar ce l-a avut muzica atît în viața particulară cît și în cea publică. Toate manifestările erau însoțite de muzică. Serbările religioase care atrăgeau mulțimea erau adevărate concerte sau reprezentații teatrale. În acest fel au luat naștere arhitectura teatrelor, care uimește și azi prin acustica perfectă, precum și odeoanele (I), adevărate săli de concerte. Un mare rol l-au jucat în dezvoltarea g. concursurile din cadrul diferitelor jocuri. De remarcat este caracterul umanist al acestor concursuri, fie sportive, fie artistice, spre deosebire de sîngeroasele jocuri de circ romane. Cele mai vechi și mai celebre dintre ele au fost Carneele Spartane (676), jocurile Pitice din Delfi (582), panateneele în care concursurile muzicale au început la 450. În epoca elenistică, aceste concursuri se răspîndesc peste toate teritoriile locuite de greci. Un aspect deosebit de interesant al g. îl prezintă genurile muzicale. Primul din acestea este chitarodia* cu derivatul ei lirodia. Chitarodul de profesiune trebuia să posede o voce de tenor. El apărea în public îmbrăcat cu o haină lungă și purtînd pe cap cunună de lauri. Instr. său este kitara* din Lesbos sau cea asiatică. În principiu, el acompaniază cîntul său ciupind coardele cu degetul și numai cînd execută interludiul instr. se folosește de un plectron*. Repertoriul chitarodic este variat. La început imnuri (I) în onoarea zeilor. Nomos* se numește compoziția dezvoltată în genul chitarodiei. Lirodia cultivă forme mai intime: cîntece de dragoste, de pahar, politice și satirice. Al doilea gen important este aulodia*. Aici apar doi interpreți, un cîntăreț și un instrumentist. La concursuri, cîntărețul este singurul care ia premiul. Dar și aulodia și-a avut nomosurile sale. Cu un caracter straniu, contrastant față de luminozitatea nomosurilor chitarodice. Piesa cea mai celebră din repertoriul auletic a fost așa-numitul Nomos Pitic, care descria lupta dintre Apolo și balaur. Se cunoaște și însoțirea a două aulosuri* precum și cea a Kitarei și a aulosului. De o importanță deosebită în cultura gr. este lirica corală, gen a cărui origine merge înapoi pînă în epoca primitivă. În anumite cîntări este prezent din timpuri străvechi, dar capătă forma sa definitivă sub aristocrația doriană în imnodiile lacedemoniene, pe la 666 î.e.n. Cei mai cunoscuți autori ai acestui gen sînt Stesihoros, Ibicos, Simonide, Bachilide și Pindar. Devenită o adevărată instituție panhelenică, poezia corală adoptă o limbă pompoasă cu accente dorice și este acomp. fie de kitară fie de aulos sau chiar de ambele instr. reunite. În cadrul liricii corale se disting imnuri, consacrate zeilor în special, peanul* pentru Apolo și ditirambul* pentru Dionisos, cîntul procesional *(Prosodion)*, cîntecul de doliu *(Trenodia — v. treni)*, cîntecul de nuntă *(himeneul)*, cîntecul de masă *(skolion)*, elogiul *(Encomion)*, oda (I) triumfală în onoarea cîștigătorilor la concursurile publice — atleți, muzicieni sau proprietari de atelaje *(epinichion)*. Decadența liricii corale este o consecință a declinului spiritului civic care începe pe la începutul sec. 5 și se accentuează în sec. 4 și 3. Un gen izolat se poate considera recitarea cu acomp. *(paracataloghe)*, de diferite versuri. Această formă, o vom găsi în ansamblurile complexe ale tragediei și ditirambului. Același principiu pare să domine în cîntecul de marș al soldaților spartani *(embateria)*, executat cu acomp. de aulos. Dar genul cel mai de preț al culturii gr. în care muzica participa din plin este tragedia*. ■ Un interes deosebit îl prezintă în cultura muzicală antică sistemul (II) muzical. Acesta poate fi urmărit după izvoarele ce le avem la îndemînă prin mai multe etape de închegare. Este o chestiune a specialiștilor. Cei ce s-au ocupat cu teoria muzicii gr. și-au dat seama în primul rînd că grecii nu concepeau seriile lor de sunete în mod ascendent ci descendent, deci nu în urcare ci în coborîre. Ceea ce numim azi gamă*, se baza pe reunirea unei entități mai mici ce sta la baza acesteia, a tetracordului*. Tetracordul, șirul de patru sunete, avea două sunete fixe și două mobile:

Ex. 1



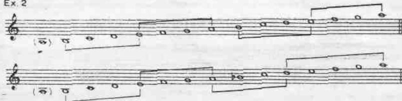
În acest fel tetracordul putea face față unor modificări care îl făceau apt adaptării sale la cele trei genuri (II): diatonic, cromatic și enarmonic. Ordinea diatonică* a sunetelor era cea pe care o numim azi naturală*. Această ordine diatonică stătea la baza g., așa cum va sta la baza celei medievale, și a celei moderne europ. și chiar a muzicii universale. Căci, dacă unele culturi muzicale folosesc sisteme cromatice* în practica lor muzicală, ele nu trebuie socotite decît ca abateri, derivate, de la sistemul general diatonic, pe care ne-am obișnuit să-l concepem în virtutea ordinei naturale a scării muzicale. Mai este încă aici o problemă fără de care nu se poate înțelege științific nici un fel de structură muzicală, aceea a raporturilor matematice dintre sunete și pe care vechii greci se pare că au învățat-o de la vechii egipteni. Se spune că Pitagora, întemeietorul noeticii muzicale, al cunoașterii muzicale pe baza principiului cifrelor, ar fi învățat în Egipt. Această ordine matematică a sunetelor, calculată cu ajutorul unui instr. compus dintr-o singură

coardă, întinsă pe o cutie de rezonanță* și care se numea monocord*, era pusă în concordanță cu ordinea universală cosmică. Și astfel, pornind de la muzică, vechii greci au întrezărit în ordinea universală un sistem muzical, pe care s-au străduit să-l elucideze pe baza principiului dualității antinomice împăcată prin armonie (I). Nu mai puțin adevărat este că nu numai în această proiectare în cosmos a sistemului muzical au elucidat grecii ordinea sistematică a metafizicii acustice, dar au mers pînă la stabilirea celor mai mici diferențe de înălțime (2) în ceea ce privește relația dintre sunete, opunînd imaginii macrocosmosului pe cea a microcosmosului. Aceste cercetări ale oamenilor de știință gr., au deschis calea ulterioarelor cercetări acustice*, cunoscute azi în sistemele comatice, a comelor*. Astfel grecii ne-au deschis calea întemeierii științifice a sistemului muzical prin stabilirea intervalelor* consonante* fundamentale, a cvartei*, cvintei* și octavei* și a deducerii raționale a tuturor posibilităților acestui sistem din punct de vedere acustic. ■ Grecii vechi nu au denumit niciodată seriile lor de sunete game. Cuvîntul — utilizat prin *retropolare*, cum spune Chailley — n-a fost niciodată cunoscut în acest sens. De aceea, vorbind despre gamele gr., este bine să se facă distincția necesară și să nu confundăm o realitate cu alta, identificînd-o printr-o falsă interpretare. Pentru a înțelege sistemul muzical gr. este nevoie de pătrunderea noțiunilor antice cu care au operat chiar grecii. Prima noțiune de care avem nevoie pentru a ne introduce în sistemul muzical gr. este cea a armoniei (II), ἁρμονία. Nu este o noțiune care să aibă o accepțiune atît de complexă ca aceasta. S-au folosit de ea matematicienii, filozofii, muzicanții, medicii chiar: ἁρμονία δὲ παντος ἐξ εναντίων γίνεται ἔστι γαρ ἁρμονία πολυμιγέων ἕνωσις καὶ δίχα φρονεοντων συμφονησις. Așa o întîlnim formulată la Nicomahos *(Introductio mathematica)*, preluată în spirit pitagorician, ceea ce înseamnă reunirea unor lucruri divers contrastante și concordanța devenită conștient contradictorie. În muzică, armonia însemna în sens curent ceea ce înțelegem azi prin octavă, reunind două tetracorduri. Desigur că termenul a variat și aici de la epocă la epocă, dar e bine să rămînem la înțelesul ce i l-am fixat, acesta fiind în genere reprezentativ. Important este că acestui înțeles i se adaugă o completare de natură topică, legînd astfel noțiunea de caracterul diferitelor triburi, de unde provine atît de renumita interpretare a ethosului* armoniilor, adică a caracterului lor. De atunci și pînă azi se vorbește de armonii doriene, frigiene, mixolidiene, locrice, ioniene, și care denumiri și-au pierdut cu timpul semnificația originară tribală, reducîndu-se astăzi la abstracte scheme modale. La aceasta a contribuit în primul rînd ev. med., epocă în care muzicografii eclesiastici au preluat teoria gr. și au aplicat-o unor noi realități muzicale, care nu mai aveau nimic comun cu vechea **g.** Aceste armonii tribale, despre care vorbesc Platon, Aristotel și alții, nu numai în cărți speciale, despre muzică, dar chiar în lucrările de natură filosofică, cum sînt de pildă *Statul* și *Legile* de Platon sau *Politica* de Aristotel, au constituit obiectul unor cercetări de natură filologică privind caracterul sau ethosul acestor armonii. Știm astfel că Platon ținea să demonstreze că pentru educația tineretului armonia cea mai potrivită trebuie să fie cea doriană, tribul care întruchipa idealul virtuților neamului grec. Ca orice lucru, idealul acesta de educație muzicală, sau, mai bine spus, de educație cetățenească prin muzică a decăzut odată cu schimbarea concepției etice asupra muzicii. La aceasta nu puțin au contribuit filozofii sceptici, un fel de nomazi, cum le spunea Kant, care tulbură tihnitele așezări burgheze. Ridicîndu-se împotriva semnificației etice a armoniilor tradiționale, Aristide Quintilian, care a scris o carte despre muzică prin sec. 2 e.n., ne-a lăsat schema a șase armonii pe care le atribuie lui Platon, afirmînd că ele sînt în afara uzului muzical fiind considerate anacronice. Chailley crede că aici este vorba nu atît de scări precise, în sensul în care concepem noi astăzi gamele muzicale, ci de așa numitele „moduri formulare" (v. formulă (I, 3)), deoarece octava nu joacă nici un rol, ci numai anumite formule servesc ca bază pentru compunerea sau chiar improvizația armoniei. Această ipoteză a modului formular, sprijinită pe analogii cu tradiția muzicală orient. — indiană, persană, arabă — pare să permită înțelegerea textelor platoniciene în ceea ce privește considerațiunile muzicale. În orice caz, această interpretare a noțiunii antice ne facilitează astăzi nu numai o privire mai clară asupra caracterului **g.**, dar și asupra unor realități muzicale actuale, cum le prezintă de pildă cîntecul pop. sau cîntecul religios tradițional bizantin*, sau gregorian*, lărgindu-ne posibilitățile de cercetare și interpretare a faptelor. A doua noțiune, oferind o pătrundere mai clară asupra **g.**, este cea de *sistem* (II, 3), care înseamnă gruparea structurală a intervalelor* între ele pe principiul înălțimii relative. Există sisteme regulate și neregulate. Sistemele regulate se sprijină pe consonanța extremelor, în special pe cea a cvartei, în care caz sistemul este considerat simplu. Multiplu apare atunci cînd mai multe sisteme simple sînt alăturate și articulate între ele. Octava este considerată de obicei ca fiind generatoarea unui sistem dublu, legînd două tetracorduri printr-un ton sau cîteodată prin suprapunerea pe același ton a unei cvinte și cvarte sau invers, deci ca în ev. med. (v. mod (I, 3)). Mai tîrziu, în epoca alexandrină, pe vremea muzicografului Ptolemeu, apare tendința de a considera octava drept cadru al sistemului simplu. Ierarhia treptelor* se stabilește pe

principiul succesiunii de cvinte, deci a ordinei stabilite de Pitagora, o concepţie care ne permite şi azi să ne dăm seama de cele mai complexe relaţii tonale din sistemul nostru modern. În epoca clasică, s-a constituit în practica muzicală un sistem diatonic care reunea două tetracorduri în felul următor: *mi—fa—sol—la—si bemol—do—re*, dînd naştere aşa-numitului sistem reunit sau legat, care cuprinde o septimă. Mai tîrziu aceste două tetracorduri apar deslegate în felul următor: *(re) — mi — fa — sol — la — si — do — re — mi*. Şi într-un caz şi în altul i se mai adaugă sistemului un sunet grav *(re)*, aşa-numitul *proslambanomenos*, „cel adăugat". Cu timpul, sistemul se extinde atît în grav şi în acut pînă la a doua octavă, adăugîndu-se cîte un tetracord reunit în ambele sensuri:

La — mese
Sol — lihanos *meson* (mijlocii)
Fa — parhipate
Mi — hipate
Re — lihanos
Do — parhipate *hipaton* (grave)
Si — hipate
La — proslambanomenos (*la* adăugat)

Acesta era aşa numitul sistem perfect *(systema teleion*)*, zis de asemenea şi *ametabolon*, adică fără transformări. Avem în faţa noastră un sistem bazat pe şapte diviziuni ale octavei, care se pare că este la rîndul său, cum se va vedea mai tîrziu, o evoluţie a unui sistem (II, 4) mai vechi de cinci sunete, pentatonic*, despre care mărturisesc unele însemnări ale scrierilor



În acest fel se stabileşte o ierarhie a tetracordurilor: grave, mijlocii, legate şi acute:

La
Sol *Tetracordul acut* (hiperbolaion)
Fa
Mi (sinaphé)
Re *Tetracordul deslegat*
Do (diazeugmenon)
Si diazeuxis
La *Tetracordul mijlociu*
Sol (meson)
Fa
Mi (sinaphé)
Re *Tetracordul grav*
Do (hipaton)
Si

La Proslambanomenos

Înlăuntrul tetracordului tonurile aveau nume datorite parte tehnicii execuţiei, iar parte poziţiei ce o ocupau în sistem. Iată aceste denumiri:

La — nete
Sol — paranete *hiperbolaion* (acute)
Fa — trite
Mi — nete
Re — paranete *diazeugmenon* (deslegate)
Do — trite
Si — paramese

mai vechi, sistem ce se găseşte şi azi în Extermul Orient, dar care pare să stea la baza însuşi sistemului (II, 3) nostru modern. În general toate culturile muzicale folc. par să crească din această formă de gamă pentatonică. Dacă nu ţinem seama de afirmaţiile lui Quintilian, muzicianul grec din sec. 2 e.n., care crede, fără îndoială în mod greşit, că sfertul de ton *(diesis*)* din genul enarmonic (1) de mai tîrziu sînt cele mai vechi, sistemul muzical gr. a avut de la început o bază diatonică heptatonică, distingîndu-se sub mai multe aspecte modale şi cu o ordine a tonurilor şi semitonurilor diferită. În acest fel, sistemul putea fi acordat:

doric: *mi — fa — sol — la — si — do — re — mi*
frigic: *re — mi — fa — sol — la — si — do — re*
lidic: *do — re — mi — fa — sol — la — si — do.*

Toate aceste moduri grecii le-au constituit din cîte două tetracorduri identice structural şi astfel se pare că distingeau nu numai modurile după denumirile arătate dar şi tetracordurile în doric: 1/2—1—1; frigic: 1—1/2—1; lidic: 1—1—1/2, deşi unii afirmă că această distincţie pare să fie mai degrabă a lui Boeck, cunoscutul filolog germ. de la începutul veacului nostru. Faptul că nu mai era posibilă o altă ordine în sînul tetracordului diatonic este cauza pentru care modul al IV-lea (mai tardiv şi totuşi destul de vechi) capătă o denumire derivată — mixolidic: *si — do — re — mi — fa — sol — la — si*, care nu mai poate fi împărţit în două te-

tracorduri identice, fiind considerat un amestec. Față de cele trei moduri vechi se distingeau tot atitea derivate, atunci cind unui tetracord din modurile principale i se adăuga unul inferior, astfel incit modul să se centreze nu pe *mese* ci pe *hipate*. Aceste moduri căpătau prefixul de *hipo** obținindu-se următoarele forme :

II I

hipodoric *La—si—do—re—mi—fa—sol—la*

hipofrigic *Sol—la—si—do—re—mi—fa—sol*

hipolidic *Fa—sol—la—si—do—re—mi—fa*,

reunind tetracorduri neegale. Mai tirziu s-a stabilit și o altă derivație a modurilor și anume cele cu prefixul *hiper** și care se nășteau din prelungirea tetracordului I — luind sens descendent :

hiperdoric *si—do—re—mi—fa—sol—la—si*

hiperfrigic *la—si—do—re—mi—fa—sol—la*

hiperlidic *sol—la—si—do—re—mi—fa—sol*.

Toate aceste moduri aveau *diazeuxis* pe extrema acută a modului principal. Numai mixolidicul nu intră în această ordine. S-a incercat totuși să se distingă un hipolidic și un hipomixolidic, primul identic cu doricul iar al doilea cu hipolidicul. De altfel toate aceste moduri se reduc la șapte, deoarece în cazul acesta nu sint posibile mai multe moduri decit sint trepte, afară dacă nu avem de-a face cu modul formular, care se deosebește însă prin folosirea diferitelor formule avind chiar aceleași trepte. Conform teoriei despre ethos, perfect era considerat numai modul doric, care reprezintă inversul structurii modului nostru major*. Multă vreme aceste lucruri au fost considerate certe pentru știința muzicii, pină cind, apare la Sorbona o teză de doctorat datorită lui Peranić, care vrea să răstoarne toată teoria modurilor antice pe baza revizuirii celei mai severe a textelor clasice. Consternare între profesorii de specialitate ! Opoziție vehementă. Totuși, în urma referatului lui Chailley este admisă o teorie Peranić despre moduri și de care, prin urmare, trebuie să ținem de aici înainte seama, ca de o ipoteză nouă ce rămine a fi verificată. În ce constă teoria lui Peranić? Pornind de la unele impresii primite de la muzica pop. sirbească, el susține că modul doric nu putea fi in nici un caz de tipul celui cuprins în octava *mi—mi*, deoarece prin caracterul său depresiv ii era imposibil să întruchipeze muzical caracterul bărbătesc, eroic, atribuit de teoria ethosului. El crede, dimpotrivă, că modul doric era cel construit pe octava *re—re*, deci cel numit mai sus frigic și care s-a păstrat și în cultura muzicală medievală sub aceeași denumire. În cazul acceptării ipotezei lui Peranić, se stabilește între antic. și ev.med. o continuitate directă in ceea ce privește folosirea și interpretarea modurilor; se schimbă prin aceasta un întreg capitol al istoriei muzicii, apărind altfel de cum l-au prezentat filologii sec. 19, care s-au străduit să descifreze notația (II) gr. și să interpreteze textele muzicografilor gr. și lat. În sfera aceasta de preocupări mai există o serie de probleme ce se cer lămurite. Astfel este problema „tonalității", care desigur n-o putem pune decit prin retropolare, întrucit această noțiune a apărut de fapt abia în sec. 19. Hugo Riemann, pornind de la anumite sugestii obținute din lectura *Problemelor pseudo aristotelice*, care au fost scrise cu mai multe sec. în urma epocii marelui Stagirit, crede că sentimentul polarizării funcționale a sunetelor muzicale la gr. se sprijinea pe *mese*, care era sunetul central al sistemului. Această mese ar fi avut pentru practica muzicii gr. semnificația a ceea ce numim noi astăzi tonică*. Grecii mai foloseau în scop didactic un sistem de solmizație*, adică nume de silabe, pentru a cinta treptele tetracordurilor și anume *te*—τη pentru sunetul superior unui semiton *(exipiknon)*, *ta* — τα pentru sunetul inferior unui semiton *(baripiknon)*; *to*—τω pentru sunete care nu aveau nici deasupra nici dedesubt un semiton *(apiknon)* și *te*—τε în loc de *to*—τω pentru sunetul *mese*, deci pentru sunetul ce presupune că ar fi avut semnificația tonicii. În afară de cele 15 sunete ale sistemului inchis *(ametabolon)* vechii gr. mai deosebeau un sistem capabil de „modulație" *(metabolon* — v. metabolă). Aici ne izbim de sensul cuvintelor τόνοι și τρόποι. Pe kitară, grecii aveau de timpuriu între *mese* și *paramese* o coardă auxiliară pentru *trite (sinemenon)* — *si bemol*, datorită căreia era dată posibilitatea unei „modulații" în tonalitatea „subdominantei". Aceasta înseamnă că sunetul pe care-l numim astăzi în mod convențional *la* își pierdea funcțiunea de sunet central în favoarea sunetului *re*, care devenea astfel *mese*. În acest fel întregul sistem se centra pe acest sunet. Din cauză însă că kitara nu a avut niciodată în epoca clasică mai mult de 11 coarde se proceda în practica curentă la reacordarea anumitor sunete în cadrul octavei *mi—mi*, obținindu-se astfel o semnificarie a sunetelor după poziția lor pe instr. — o *mese*, coardă intermediară — și una pe tonică. Prima căpătă denumirea de *thesis* iar a doua de *dynamis*. Numai atit timp cit octave *mi—mi* își păstrează o structură modală dorică, *thesis* și *dynamis* erau la unison*. Tabelele notațiunii gr. vădesc că fiecare ton putea fi urcat sau coborit, ceea ce înseamnă că octava normală putea suporta toate acordajele (2) pină la *la diez* în sens suitor și pină la *la bemol* în sens coboritor. Riemann crede că grecii foloseau în practică transpunerea* sistemului pină la 6 dieze și 6 bemoli. Teoreticienii mai vechi ca și practicienii erau însă împotriva reacordării prea multor coarde și recomandau ca limitele tetracordului doric să nu fie atinse. De

fapt acest lucru s-a respectat o bună bucată de vreme și numai anumite cerințe ale practicii îi sileau pe muzician să procedeze altfel. Prin reacordarea coardelor interne ale octavei *mi—mi* se putea obține astfel următoarele structuri modale:

1) *(un diez) mi—fa diez—sol—la—si—do—re—mi*
(hipodoric) *mi = le—τε*

2) *(doi diezi) mi—fa diez—sol—la—si—do diez—re—mi*
(frigic) *si = le—τε*

3) *(trei diezi) mi—fa diez—sol diez—la—si—do diez—re—mi*
(hipofrigic) *fa diez = le—τε*

4) *(patru diezi) mi—fa diez—sol diez—la—si—do diez—re—diez—mi*
(lidic) *do diez = le —τε*

5) *(cinci diezi) mi—fa diez—sol diez—la diez—si—do diez—re diez—mi*
(hipolidic) *sol diez = le—τε*

6) *Mi—fa—sol—la—si bemol—do—re—mi*
(mixolidic) *re = le—τε*

Din studiul notației gr. rezultă că scara fundamentală în ascensiune nu era gîndită pe octava *mi—mi* ci pe octava *fa—fa*. Din această cauză în sec. 4 î.e.n., a fost adăugată o coardă deasupra lui *mi*. Se obținea astfel o gamă care, spre deosebire de cea de sus, era denumită hipolidică acută:

fa—sol—la—si—do—re—mi—fa
la = le—τε

Această gamă, căpătînd un bemol pe *si*, devenea lidică acută

1) *(un bemol) fa—sol—la—si bemol —do—re—mi—fa*
(lidică acută) *re* = le—τε

Și aici intervenea călcarea regulei stabilite de teoreticieni de a nu dezacorda octava *mi—mi*, obținîndu-se o serie de transpuneri pînă la șase bemoli în felul următor:

2) *(doi bemoli) fa—sol—la—si bemol—do—re— mi bemol — fa*
(hipofrigic acut sau hipoeolic) *sol = le—τε*

3) *(trei bemoli) fa—sol— la bemol — si bemol—do—re—mi bemol—fa*
(frigic acut sau eolic) *do = le—τε*

4) *(patru bemoli) fa—sol—la bemol—si bemol—do — re bemol—mi bemol—fa*
(hipodoric acut sau hipereolic sau hipoiastic) *fa = le—τε*

5) *(cinci bemoli) fa—sol bemol—la bemol—si bemol—do—re bemol—mi bemol—fa*
(doric acut sau iastic) *si bemol=le—τε*

6) *(șase bemoli) fa—sol bemol—la bemol—si bemol—do bemol—re bemol—mi bemol — fa*
(mixolidic acut sau hiperiastic) *mi bemol= le — τε*

Cercul se poate încheia cu enarmonicul grav mi diez

6) *(șase bemoli) mi diez—fa diez—sol diez—la diez—si—do diez—re diez—mi diez*
(mixolidic acut) *re diez=le—τε*

Toate denumirile compuse cu cuvîntul acut se referă la octave *fa—fa*. Toate cele cu cuvîntul grav la octava *mi—mi*. Aceste din urmă sînt cele mai vechi. Denumirile *iastic* și *eolic* nu arată alte structuri modale ci numai repetări ale celor cunoscute în alte poziții. Prin silabele întrebuințate ca solfegiu se desprinde sensul mult discutatei deosebiri a acestor denumiri după *thesis* și *dynamis*. Thesis este pur și simplu poziția pe kitară *(mese* — coarda mijlocie, *nete* cea superioară, iar *hipate* cea gravă): *dynamis* dimpotrivă semnifică funcțiunea tonală logică. Iată cum se prezintă din acest punct de vedere cele trei grupuri modale principale:

Grupul doric

1. *doric*

mi—fa—sol—la—si—do—re—mi
ta tē to te ta tē to ta
τα τη τω τε τα τη τω τα

κατᾳθέτιν:
hipate mese nete
ta—te—ta
τα—τε—τα

2. *mixolidic*

mi—fa—sol—la—si bemol—do-re-mi
ta tē to ta tē to te ta
τα τη τω τα τη τω τε τα

ta — ta — ta
τα — τα — τα

3. *hipodoric*

mi—fa diez—sol—la—si—do—re—mi
te ta tē to ta tē to te
τε τα τη τω τα τη τω τε

te—ta—te
τε—τα—τε

Grupul frigic

4. *frigic*

mi—fa diez—sol—la—si—do diez—
to ta tē to to ta
τω τα τη τω τω τα

re—mi
te to
τε τω

κατaθέτιν
hypate, mese, nete
to—to—to
τω—τω—τω

5. *hipofrigic*

mi—fa diez—sol diez—la—si—
to te ta tē to
τω τε τα τη τω

do diez—re mi
ta tē to
τα τη τω

κατaθέτιν
hypate, mese, nete
te—to—to
τα τη τω

Grupul lidic

6. *lidic*

mi—fa diez—sol diez—la—si—do diez
tē to ta te to ta
τη τω τα τε τω τα

—re diez—mi
ta to
τα τω

κατaθέτιν
hypate, mese nete,
te — te—te
τη—τη—τη

7. *hipolidic*

mi—fa diez—sol diez—la diez—si—
tē to te ta tē
τη τω τε τά τη

do diez—re diez—mi
to ta tē
τω τα τη

κατaθέτιν
hypate, mese, nete
te—ta—te—
τη—τα—τη

Cu acestea se lămurește o noțiune foarte dezbătută de teoreticienii gr. și de muzicologii moderni, aceea a transpoziției*. După tabelul de mai sus toate modurile se reduc la șapte, celelalte ce se puteau obține prin reacordarea coardelor nu sînt decît transpuneri într-o poziție mai înaltă sau mai gravă. Se pare că unele uzanțe de solmizație* gr. au fost preluate de ev. med. dar și-au pierdut înțelesul la muzicologi ca Hucbald, Aurelianus Reomensis precum și în practica liturgică biz. O altă noțiune fără de care nu s-ar putea înțelege sistemul muzical gr. este cea a genului (II). Din unele observații ce se găsesc la Plutarh și la Aristoxenos rezultă că, la originea sa, genul enarmonic (I) nu cunoștea sferturile de ton ci se limita la o ordine modală pentatonică: mi-fa-la-si-do-mi. Această formă de gen enarmonic se numea ditonică și se compunea din terțe* mari și secunde* mici. Se pare că era derivată dintr-o pentatonică mai veche anhemitonică, fără semiton, ce stătea la baza unei melodici arhaice săracă în trepte. Din aceste forme a derivat ușor genul cromatic: mi-fa diez-la-si-do diez-mi reprezintă pentatonica enarmonică (*ta prota arhaica* — τά πρῶτα ἀρχαικά); mi-fa-la-si-do-mi este pentatonica diatonică (*ta deutera deftera arhaika* — τά δεύτερα ἀρχαικά), iar acordajul cromatic al kitarei se prezenta în felul următor: mi-fa-fa diez-la-si-do-do diez-mi. Față de acest gen de enarmonie arhaică, enarmonia bazată pe sferturi de ton (v. microinteval) trebuie considerată ca un act de mare subtilitate auditivă. Aristoxenos, care prețuia foarte mult vechea enarmonie, afirmă că noua enarmonie este foarte greu de învățat și sesizat, iar alții spuneau că la noua enarmonie „îți vine să-ți verși fierea". Cele trei sunete ce stăteau unele față de celelalte în raport de semiton sau sfert de ton se numeau *pīknu (îngrămădile* — v. picnon (I)). Acordajul enarmonic al sunetului *lihanos*, sub înălțimea lui *parhipate*, se numea *eclisis*, iar acordajul cromatic ce pornea din sunetele enarmonizate *spondeiasmus*, pe cînd revenirea din enarmonie în genul diatonic *ekbole*. *Numai acordajul enarmonic era* determinat în felul următor: 1/4+1/4+2, cel cromatic și diatonic puteau avea o serie de nuanțe *chromai* și anume:

chroma moale 1/3+1/3+11/6
chroma hemiolică 3/8+3/8+7/4
chroma toniaică 1/2+1/2+6/2
chroma moale diatonică 1/2+3/4+5/4
chroma aspră diatonică 1/2+1+1

Alte determinări cum sînt de pildă cele ale lui Didimus se prezentau în felul următor:

enarmonic 31/32+30/31+4/5
cromatic 15/16+21/25+5/6
diatonic 15/16+9/10+8/9

De acestea s-au legat în Renaștere* cercetările unor muzicografi ca Ramis, Fogliano, Zarlino, atunci cînd au determinat terța* mare ca rezultantă a reportului matematic 4/5, dovedind consonanța ei. ■ O altă problemă ce atrage atenția este cea a ritmicii muzicale. Trebuie în

primul rînd evidențiat faptul că ritmica g. se sprijinea întru totul pe cea a poeziei, astfel că determinările făcute în domeniul poeziei sînt valabile și pentru muzică. Desigur că aceasta contează numai pentru muzica vocală care este strîns legată de poezie. După cei vechi, ritmul* întruchipează în muzică principiul masculin, iar melodia* principiul feminin. Dar domeniul ritmului depășește pe cel al sunetelor și se extinde asupra tuturor faptelor mișcării, ce se desfășoară în timp, avînd totuși în spiritul său de ordine și o analogie cu proporțiile și simetriile operelor de artă clasice. *Aristoxenos definea ritmul muzical drept o anumită ordine a duratelor ce constituia fenomenul muzical complet : melodie, cuvînt, gest.* La origine, ritmica s-a confundat cu metrica*. Întrucît în lb. gr. pronunțarea versului se sprijinea pe principiul cantitativ al silabelor, această confundare era inevitabilă. Pe măsură ce muzica instr., mai ales cea a aulosului, se dezvolta separat, ca o artă independentă de poezie, și ritmica s-a constituit ca o disciplină separată de muzică. Meritul lui Aristoxenos a fost acela de a determina aici principii care nu au fost zdruncinate pînă în ziua de astăzi. Spre deosebire de ev. med., care își întemeia ritmica pe divizarea (1) (v. și timp (I, 1)) unor valori* întregi, ritmica gr. se constituia pe unități primare avînd durata cea mai scurtă. Acesta este înțelesul timpului primar (*hronos protos* – χρόνος πρῶτος) care corespunde în muzica vocală duratei presupus uniformă, a unei silabe scurte, și pe care am putea-o reprezenta azi în mod convențional printr-o optime*. Valoarea timpului primar este însă relativă, iar viteza sa depinde de alura execuției, de ceea ce numim astăzi tempo (2) (ἀγωγή). Duratele superioare sînt compuse în metrica gr. din valori egale de timpi primari, deși și acestea puteau fi descompuse în părți mai mici, după cîte știm de la gramaticienii alexandrini. Ni se vorbește astfel de durate de doi, trei, patru și cinci timpi primari. La fel cum fraza vorbită se compune din incizii și cuvinte, tot așa și fraza muzicală se subdivizează în compartimente rezultate din sunete și tăceri (pauze). Acestea sînt așa-numitele picioare (1) metrice :

dactil (δάκτυλος) _/_ ∪́ ∪ (patru timpi)
anapest (ἀνάπαιστος) ∪ ∪ _/_ (patru timpi)
troheu (τροχαῖος) _/_ ∪ (trei timpi)
iamb (ἴαμβος) ∪ _/_ (trei timpi)
cretic (peon) (κρητικός) _/_ ∪ _/_ (cinci timpi)

Dactilul* și anapestul* aparțineau genului egal al ritmului (*genos ison* – γένος ἴσον). Troheii* și iambii* genului relației 1+2 (*genos diplasion* – γένος διπλάσιον), iar peonul* genului relației 2/3 (*genos mixion*- γένος μύξιον). Prin dizolvarea lungimii în două scurte, dactilul și anapestul deveneau proceleusmaticus* — ∪ ∪ ∪ ∪, iar troheul și iambul, tribrachus* — ∪ ∪ ∪. Prin contractarea a două scurtimi, dactilul și anapestul deveneau spondeu* — —. Și peonul* putea fi dizolvat, sau în două lungimi neegale (2/3) sau în cinci scurtimi ∪ ∪ ∪ ∪ ∪. S-ar putea face o analogie între piciorul metric antic și măsura noastră. Existau termeni și pentru timpul tare și anume *thesis**, atunci cînd piciorul era lovit de pămînt, iar *arsis** atunci cînd piciorul era ridicat, la dans sau în cîntul coral în tragedie. Ev. med. a confundat aceste două noțiuni dîndu-le un sens contrar, considerînd *thesis* ca fiind slăbirea vocii, iar *arsis* urcarea ei. Timpul nostru a restabilit acestor noțiuni vechiul lor înțeles. Așa cum frazarea* modernă muzicală construiește pornind de la tact unități metrice superioare, tot așa și în ritmica gr. sau lat. se construiau serii ritmice, ca de pildă : *seria dactilică* sau *anapestică*, compusă din 16 unități primare indivizibile, deci patru dactili, ceea ce făcea o tetrapodie dactilică : sau *seria iambică* sau *trohaică*, compusă din 18 unități de timpi primari, ceea ce făcea trei iambi dubli și constituia trimetrul iambic, deoarece la început doi iambi formau o dipodie* sau *seria cea mai mare peonică*, compusă din 25 de unități de timpi primari, care forma așa-numita pentapodie peonică. Această determinare pornea de la ideea că forma cea mai amplă a unui gen ritmic trebuia să se lase subdivizată la fel ca și cea mai mică (16 este = 8+8 : 4 = 2+2 : 18 = 2×6+1×6 : 3=2+1 iar 25 = 3×5+2×5 și 5=3+2). Teoria ritmică a antic. permitea și amestecul genurilor, astfel încît practica muzicală își putea găsi cea mai mare libertate de mișcare din acest punct de vedere. O altă componentă superioară rezulta din faptul că pentru fiecare serie apărea un *ictus** principal (accent principal) ca și pentru piciorul izolat. Căzînd *ictus*-ul în capul unei serii, în acest fel mai multe serii căpătau structura unei forme mai mari. Prin *ictus*-ul ce cădea pe silaba lungă dactilul și anapestul, iambul și troheul se nivelau, devenind identice, astfel încît deosebirea consta numai în începutul cu sau fără anacruză* :

∪ / __ ∪ / __ ∪ / __ ∪ / — și
__ ∪ / __ ∪ / __ ∪ / __ ∪

În acest fel se putea lega o serie trohaică catalectică* (cea care se termina cu un timp tare), cu una iambică, sau o serie dactilică catalectică cu una anapestică ca de pildă în hexametrul următor :

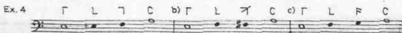
__ ∪ ∪ / __ ∪ ∪ / __ // ∪ / __ ∪ ∪ / __ ∪ ∪ / __ ∪
Ti-ty-re tu pa tu lae re-cu bans sub teg-mi-ne fa-gi

Deși vechii greci nu s-au ridicat la cunoașterea ritmică pe care ne-o prezintă azi muzica polif., se pare că pînă în prezent totuși nu s-au tras toate consecințele ce pornesc din ritmica antică pentru a concepe o frază* muzicală. Frazarea (1) rămîne astfel o problemă deschisă a construcției muzicale atît pentru analiza* operelor

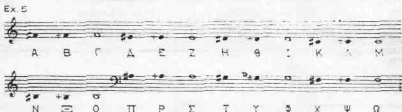
muzicale clasice, cît și pentru performanța creatoare modernă. Și cu toate acestea grecii nu au cunoscut unele lucruri elementare din ritmica noastră, sau le-au ignorat, ca de pildă pătrimea cu punct, deoarece Aristoxenos, care rămîne somitatea indiscutabilă în materie de ritmică gr., respinge categoric reportul 3/1 din seria ritmurilor ce puteau fi utilizate. Nici ideea de tempo nu era străină ritmicienilor greci. Astfel ei deosebeau o anumită mișcare (*agoge*, ἀγωγή — v. agogică) a piciorului, datorită căruia se putea stabili durata efectivă a unei dipodii, tetrapodii etc. Din închegarea mai multor serii ritmice se construiau unități superioare care au dat naștere în decursul timpului la variate forme de strofe, care și azi constituie farmecul lecturilor poeților antici. Nu toate problemele ce s-au ivit pe acest tărîm pot fi analizate aici. Totuși țin să fac o completare cu privire la ivirea unei concepții libere a ritmului. Compunerea în strofe a versului grec corespundea în mod ideal liricii corale, în care execuția era încredințată amatorilor. Începînd cu a doua jumătate a sec. 5, se introduce o formă monodică, încredințată execuției unui singur interpret, de data aceasta profesionist, actor sau instrumentist. Monodia* cîntată sau nomosul instr., chitarodic sau auletic, au promovat forma ritmică liberă. Lunga cantilenă se fracționează astfel în părți neegale, în elemente asimetrice sau vag proporționale, nepermițînd în nici un fel structura strofică* sau antistrofică*. Nici un exemplu din acest gen nu ni s-a păstrat, deși știm că el a fost folosit în tragedie. Ca și în domeniul modurilor, s-a pus și o problemă a ethosului ritmurilor în antic. gr. Și aici speculația a mers destul de departe, fiecărei varietăți de ritm atribuindu-i-se o caracteristică proprie, stabilindu-se reguli pentru folosirea lor. Astfel majestatea dactilului convenea caracterului epic; anapestul, marțial și mai monoton, cîntecelor de marș și celor funebre, iar troheul ariilor de dans, intrărilor precipitate, dialogului pasionat etc. ■ O altă problemă care a dat mult de lucru muzicologilor moderni pînă la dezlegarea ei o constituie notația (II) muzicală gr. În principiu, această notație se bazează pe ideea folosirii literelor alfabetului. Au existat la greci două feluri de scrieri muzicale, amîndouă putînd fi întrebuințate de-a valma, cum arată imnurile delfice păstrate în această scriere. Una din aceste scrieri era compusă din semne speciale, derivate probabil dintr-un alfabet arhaic, iar alta folosea pur și simplu cele 24 de litere ale alfabetului ionic. Dar în timp ce se nota simultan cîntul și acomp. instr., semnele alfabetului ionic erau rezervate cîntului, iar celelalte partidei instr. De aici s-a tras concluzia că au existat o notație vocală și una instr. Fără îndoială că notația instr. trebuie considerată ca fiind cea mai veche. Această notație avea la bază 15 semne distincte reprezentînd sunetele fixe și cuprinzînd două octave. Aceste semne au fost imaginate pentru a nota sunetele fixe ale unui grup de cinci scări transpozitorii, fiecare de 11 sunete și eșalonate prin intervalele semiton-ton-ton. Iată seria semnelor instrumentale primitive în transpunerea convențională a notației moderne:



Aceste semne sînt suficiente pentru a nota toate sunetele naturale ale tetracordurilor începînd cu un sunet nealterat, care ar corespunde în principiu clapelor albe ale pianului de azi. Pentru a nota sunetele mobile, fiecare semn primitiv sau drept (*orthon* — ὀρθόν) este pasibil de-a fi inversat: *semnul culcat* exprimă sunetul fix ridicat cu un sfert de ton, iar *semnul răsturnat* exprimă sunetul fix ridicat cu două sferturi de ton. Astfel, mutarea tetracodurilor în genul enarmonic apare foarte simplă, reunind într-o triadă de semne, aparținînd aceleiași familii, trei trepte strîns alăturate. Aceasta pare să fie o dovadă că această notație a apărut într-o perioadă cînd genul enarmonic era stabilit. Pentru celelalte două genuri se admite că a doua treaptă a tertracordului avea aceeași intonație ca și *parhipate* enarmonic, de pildă în tetracordul *mi-la*, *mi* și cu un sfert de ton, notat prin același semn culcat. În ceea ce privește a treia treaptă, aceasta era notată în genul cromatic prin același semn al treptei a treia enarmonice, deci printr-un semn răsturnat, dar afectat de un semn diacritic. În genul diatonic se nota prin semnul primitiv răsturnat corespunzător înălțimii sale reale adică sunetului fie plasat pe o treaptă mai jos de limita superioară a tetracordului. Deci în felul acesta se putea nota în cele trei genuri tetracordul *mi-la* (ex. 4). Cînd sistemul muzical a intrat în epoca transpozițiilor, a fost necesar ca seria semnelor primitive să fie extinsă atît în acut cît și în grav. Acesta este principiul notației instr. care cuprindea în total 67 de semne drepte, culcate și răsturnate. Trebuie să remarcăm că această notație se referă la înălțimea fixă a tuturor sunetelor ce se cuprindeau în sistemul muzical gr. diatonic., cromatic și enarmonic. Notația vocală, cum am afirmat mai sus, folosea alfabetul ionic și nota seria sunetelor în ordine descendentă, ceea ce este o dovadă a unei astfel de



concepții muzicale depresive față de natura ascendentă a sistemului nostru:



Principiul alfabetic al scrierii muzicale antice a fost preluat de către muzicienii ev. med. și dezvoltat. În apus, a fost folosit alfabetul lat. în diferite forme și, pe bazele acestuia, s-a dezvoltat semiografia muzicală modernă. Urme ale notației alfabetice le păstrează forma derivată a celor trei chei* : *sol*, *fa* și *do* care nu sînt nimic altceva decît literele g, F și C. De asemenea și neumele biz. se sprijină pe o notație alfabetică a sunetelor cum o dovedesc mărturiile*, acele semne ce se așază la începutul, la mijlocul și la sfîrșitul frazelor muzicale pentru a arăta denumirea unei trepte a modului prin litera corespunzătoare din alfabetul gr. Pe același principiu al folosirii literelor se întemeiază mai multe sisteme de notație din Orient. Mai trebuie să adaug însă și obiecția că pe lîngă notarea înălțimii sunetelor vechii greci s-au folosit și de cîteva semne de durată* precum și de pauzele* corespunzătoare acestora. Aceste semne erau plasate cu grijă deasupra semnelor ce notau melodia. Niciodată nu se nota însă silaba scurtă, întrucît aceasta constituia unitatea de timp normală și deci de la sine înțeleasă. ■ Dacă din literatura și filosofia gr. precum și din arhitectura și arta plastică, ni s-au salvat capodopere întregi, ce ne permit formarea unei imagini destul de complexe despre ceea ce a fost capabil spiritul antic să realizeze, din g. nu s-au salvat din păcate decît cîteva fragmente, și acestea dintr-o epocă destul de tîrzie, cînd forța de creație clasică trecuse. Toate documentele arheologice descoperite și studiate pînă acum nu întrunesc la un loc mai mult de 11 piese, dintre care una controversată, deoarece ne este transmisă nu direct ci prin intermediul unei lucrări apărute în timpul războiului de 30 de ani, și anume *Musurgia universalis* (1650) de Athanasius Kircher. Este vorba de prima odă pithică a lui Pindar; „Liră de aur a lui Apollo și a muzelor încununate cu viorele de tine ascultă piciorul la începutul serbării". Celelalte piese cuprind: 1. Un fragment dintr-un cor din tragedia *Oreste* de Euripide, datînd din sec. 5 î.e.n., a fost găsit pe un fragment de papirus în colecția arhiducelui Rainer și comunicat pentru prima oară de Karl Wessely în *Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer* vol. V, Viena 1892, de Crusius în *Philologus*, LII 1893, și Jan (*Melodiarum reliquiae*, nr. 1; notație vocală). Fragmentul, în notație vocală, foarte deteriorat, nu cuprinde decît cîteva cuvinte și semne muzicale (sunete enarmonice), frînturi de versuri. 2. Pe o dală de marmură descoperită în luna mai a anului 1893, în ruinele tezaurului atenian din Delfi, s-a putut descifra un imn închinat lui Apollo, opera unui compozitor atenian de pe la 138 î.e.n. Prima ediție se datorește lui H. Weil și Th. Reinach, *Bulletin de correspondence hellénique*, XVII (1893), p. 569, ed. definitivă Th. Reinach, *Feuilles de Delphes*, III, 2, (1912). Apoi Crusius, *Die delphischen Hymnen, supplément au Philologus*, vol. LIII (1894) și Jan op cit. nr. 2, 3. Conținutul acestui text ne redă o serie de imagini în care sînt slăviți deopotrivă Apollo și Atena. 3. Al doilea imn delfic, descoperit, în același timp, în tezaurul atenienilor din Delfi pe o dală de marmură spartă în mai multe bucăți, se află și el în muzeul din Delfi. Aceeași bibliogr. ca și la primul imn. Lucrarea se datorește lui Liménios al lui Thoinos Atenianul și datează de pe la 128 î.e.n., avînd același conținut ca și primul. 4. Pîrvan, marele nostru învățat, a scris un foarte frumos eseu; *Gînduri despre viață și moarte la greco-romanii din Pontul stîng*. Anticii aveau o fantezie de nedescris în ceea ce privește epitafurile săpate pe pietrele funerare. Se găsesc citate de Pîrvan o mulțime de exemple în care reflecția filosofică alternează cu ironia și gluma. Un astfel de epitaf însoțit de note muzicale ni s-a salvat din sec. 1 e.n. fiind gravat pe o colonetă ce s-a găsit la Tralles în Asia Mică. A fost publicat și studiat pentru prima oară de Ramsay (*Bull. corr. hell.* VII, 1891, p. 277). Semnele muzicale au fost recunoscute de Wessely, 1891, vezi Crusius (*Philologus*, LII, 167), Th. Reinach (*Revue des études grecques*, VII,

203 şi *Bull. corr. hell*, XVIII, 365). De asemenea Jan (*Melodiarum reliquiae*, p. 35). Ch. Picard (*Annales de l'Université de Grenoble*, II), o fotografie a pietrei a fost publicată de Laumonier în *Bull. corr. hell*, XLVIII, 50. Piatra însăşi, păstrată în colecţia Young la Boudja, a dispărut în incendiul Smirnei din 1923. Epitaful lui Seikilos, căci acesta este numele celui ce a avut fantezia să-şi scrie un cîntec pe mormînt, este de o frumuseţe rară. Traducerea liberă a textului este următoarea: „Cît timp trăieşti străluceşte, nimic să nu te întristeze, prea scurtă este viaţa, iar timpul îşi cere tributul". 5. Conservate în diferite mss. biz. (Neapole III C, 4 şi Venetus VI, 10), editate pentru prima dată de Vincenzo Galilei, 1581, ni s-au transmis două preludii kitarodice. Au fost studiate de Wilamowitz (*Timotheus Perser*, p. 97), Fr. Bellermann, *Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes* (1840) şi Th. Reinach în *Revue des étu des grecque* (1896), de asemenea Jan, op. cit., nr. 5, notaţie vocală. 6. Conservat ca şi nr. 5 şi editat tot de Vincenzo Galilei, iar mai tîrziu de Burette în *Hist. de l'Acad. des Inscriptions*, V, 2 (1729), *care a determinat numele autorului, ni s-a* transmis Imnul către soare al lui Mesomede, poet grec din sec. 2 e.n., aprox. 130. 7. În acelaşi fel ni s-a transmis şi imnul către Nemesis al aceluiaşi Mesomede din Creta. 8. Tot din sec. II e.n. datează fragmentele vocale păstrate pe un papirus provenit din Thebaida şi aflat înainte de război la muzeul din Berlin. Prima ediţie a fost îngrijită de Schubart (*Sitzungsberichte der Academie Berlin*, 1918, pag. 763); Th. Reinach l-a studiat în 1919 (*Rev. archéolog*. 1919, p. 11), iar P. Wagner în *Philologus* (1921, p. 256, notaţie vocală). 9. În aceeaşi informaţie arheologică şi bibliogr. se cuprind şi două fragmente de muzică instr. 10. Într-un papirus găsit la Oxyrhynchus în Egipt (publ. de A. A. Hunt, şi Stuart Jones) (*Oxyrh. Papyri*, XV, 1922, nr. 1786, v. Th. Reinach, *Revue musicale*, 1 iulie 1922), este un imn creştin datînd din sec. 3 e.n. de o foarte mare importanţă pentru legăturile ce trebuie făcute între antic. şi ev. med. din punct de vedere muzical. Din aceste 11 piese, în majoritatea lor fragmente, este greu să ne făurim o imagine completă despre ceea ce a fost în realitate muzica Greciei antice. Şi totuşi ni se desprind unele aspecte capabile să trezească în noi o mulţime de ipoteze cu privire la factura muzicală, la legătura strînsă ce există între sunetul muzical şi cuvînt, la raportul ritmic şi metric dintre acestea, la stilul* muzicii gr. Muzicologia se află aici în faţa unei probleme de reconstituire extrem de dificilă, similară acelor încercări ale învăţaţilor naturalişti de-a reconstitui dintr-un singur osciof întregul schelet al animalului preistoric. Dar o astfel de reconstituire în domeniul artistic este foarte greu de imaginat. Fragmentele rămîn fragmente, avîndu-şi frumuseţea lor intrinsecă. Muzica ce se desprinde din fragmentele citate este plină de o simţire profund umană. Ea tălmăceşte o înaltă expresie, o caldă unduire melodică, însoţită fiind de un inefabil sentiment al echilibrului, al măsurii. Această imagine ce ne-o făurim din rezultatul anevoios al unor studii filologice este în măsură să rodească în spiritul nostru şi să genereze în muzica noastră imagini noi, cu atît mai mult cu cît, trăind în sfera apropiată culturii gr., strămoşii noştri care au avut contact direct cu această cultură ne-au lăsat moştenire minunatul nostru cîntec pop., din a cărui structură modală străbate peste timpuri acelaşi ethos, atît de autentic şi proaspăt, din viziunea pierdută pentru totdeauna a g. ■ Au fost amintite tangenţial unele probleme ridicate de către filosofii gr. cu privire la muzică, o prezentare mai sistematică a acestora fiind finalmente necesară. Sub patru aspecte poate fi surprinsă filosofia muzicală gr. şi anume: noetic, estetic, sceptic şi mistic. Şi aici filosofia a dus o încordată muncă de reconstituire, de cele mai multe ori de texte tîrzii, privind ideile celor mai vechi epoci. Transformarea fundamentală a atitudinii faţă de fenomenul muzical *ne apare în progresul realizat în dezvoltarea* spiritului uman din forme de existenţă magică spre capacitatea recunoaşterii logice, ştiinţifice şi sistematice, spre constituirea unei concepţii despre lume bine conturată, elaborată. Această orientare o iau spiritele luminate atît din vechea Chină cît şi cele din timpul în care au înflorit culturile din Orientul apropiat, ce polarizează cultura muzicală gr. Ceea ce spune Platon în *Timaios*, prin cuvintele puse în gura unui preot egiptean care vorbeşte lui Solon, că grecii ar fi faţă de egipteni copii nevinovaţi, se referă în special la acea concepţie noetică, de interpretare matematică şi mistică totodată a ordinei lumii şi a celei muzicale. În această privinţă se pare că, mai mult decît egiptenii, au jucat un rol important cunoştinţele matematice şi astronomice ale învăţaţilor babilonieni. Cercetările filosofice s-au străduit să scoată la iveală participarea individualităţilor la dezvoltarea filosofiei muzicale în vechea Grecie. Primul care a scris despre muzică a fost, după cîte ştim, Lassos din Hermione la sfîrşitul sec. 6 î.e.n. El demonstrează raportul dintre sunete cu ajutorul greutăţilor şi al vaselor. Apoi Hipassos, primul acusmatic pitagoreic, despre care se spune că s-ar fi servit de disc în metoda sa experimentală muzicală. Lui i se atribuie stabilirea proporţiei armonice (v. diviziune (6)). Dar cel mai important în această ordine este fără îndoială Philolaos, un contemporan al lui Socrate. El este cel ce a demonstrat proporţia folosind cuburi (6 suprafeţe, 8 unghiuri şi 12 laturi). Secţiunea octavei în 5 tonuri întregi şi 2 diezi, determinarea tonului întreg prin 27 (213/216) şi a semitonului prin 13 (256/213) i se datoresc. Elevul său Architas din Tarent, care a fost prieten cu Platon, a determinat corpul ştiinţelor înrudite cu muzica:

aritmetica, geometria şi astronomia, punind astfel o bază pentru ceea ce ev. med. va numi ştiinţe liberale. La acesta se mai adaugă încă Heraclit din Pont şi cu el se circumscrie astfel ambianţa aşa-numită pitagoreică. Platon şi Aristotel s-au alăturat tendinţelor sale şi le-au dezvoltat în sensul filosofiei lor proprii. După filologul Frank, Platon s-ar deosebi de pitagoricieni prin crearea speculaţiunii cifrelor, a afirmării unei armonii a cifrelor de sine stătătoare, apriorică. După acesta, Platonicienii ar fi adevăraţii canonicieni. Trecerea de pe planul speculaţiilor pe cel real al muzicii este atribuit unei noi orientări, de natură realistă. Grecilor li se datorește determinarea unei atitudini estetice faţă de realizarea muzicii. Această orientare se leagă de numele lui Damon, care ar fi fost profesorul lui Socrate şi care, sub pretextul de a-i fi dat lui Pericle lecţii de muzică, l-ar fi învăţat legile conducerii statului. Platon îl pomeneşte în scrierile sale, iar Aristotel este cel ce pune accentul principal pe latura estetică a muzicii. Dar cel mai de seamă reprezentant al acestei tendinţe, adevăratul întemeietor al unei ştiinţe muzicale realiste în antic. este Aristoxenos din Tarent, căreia muzicologia de azi îi datoreşte extrem de mult. În timp ce şcoala lui Pitagora ia ca bază studiul absolut al cifrelor oglindit în ordinea muzicală, pentru noua orientare estetică, retorica este ştiinţa după care se călăuzeşte expresia muzicală. În această ordine de idei se dezvoltă în primul rînd teoria* propriuzisă a muzicii şi nu speculaţia mistică matematică care a pus în legătura mişcarea planetelor, succesiunea anotimpurilor etc. în raporturi muzicale. O imediată consecinţă a acestei atitudini estetice o găsim în semnificaţia pe care o capătă muzica din punct de vedere educativ. Astfel se dezvoltă studiul despre etosul muzical întîlnit la Platon şi la Aristotel. Iată un exemplu de felul cum gîndeşte Aristotel asupra muzicii: „Dacă se zice că studiul muzicii în copilărie poate avea de scop să pregătească un joc al vîrstei mature, la ce folos să ne însuşim personal talentul acesta şi să nu recurgem, pentru plăcerea şi instrucţiunea ei, la talentele artiştilor speciali. cum fac regii Perşilor şi ai Mezilor? Oamenii practici, care şi-au făcut o artă din lucrul acesta, nu vor avea el oare o execuţiune mult mai perfectă, decît nişte oameni cari nu i-au dat decît timpul strict necesar, ca să o cunoască? Sau dacă fiecare cetăţean trebuie să facă singur aceste studii lungi şi penibile, de ce n-ar învăţa el de asemenea şi toate secretele bucătăriei, educaţiune, care ar fi cu totul absurdă?" La întemeierea şi consolidarea unei interpretări morale a muzicii nu trebuie uitată nici contribuţia filosofilor stoici. Astfel muzica intră ca subiect de discuţie contradictoriu în arena luptelor dintre diferite opinii. Unii dintre sofişti n-au pregetat să aducă argumente împotriva muzicii, clamînd lipsa ei de expresie, inutilitatea ei. Dacă găsim în concepţia noetică şi etică a muzicii o afirmare a valorii ei, dimpotrivă, scepticii sînt cei care reprezintă în istoria filosofiei gr. o atitudine negativă faţă de ea. Reprezentantul principal al acestei atitudini este Sextus Empiricus. Iată un pasaj de felul cum gîndeşte acesta despre muzică: „Căci în general muzica nu este numai o auzire de sunete care bucură, ci ea se cultivă şi în imnuri şi în rugăciuni şi la jertfele aduse zeilor. De aceea, muzica îndeamnă sufletul la rîvnă pentru lucruri bune. Dar ea este şi consolarea celor întristaţi. De aceea celor ce sînt în doliu li se cîntă din flaut, care alină durerea lor. Acestea fie zis în favoarea muzicii. Contra acestora se poate susţine mai întîi că nu este uşor de recunoscut că unele melodii sînt prin natură stimulatoare ale sufletului pentru acţiune, iar altele reţinătoare. Căci aceasta se întîmplă contrar opiniei noastre. Astfel cum se face că bubuitul tunetului — după cum spunea cei din şcoala lui Epicur — nu semnifică revelarea unui zeu, ci lucrul acesta li se pare numai profanilor şi superstiţioşilor, deoarece acelaşi bubuit se produce şi dacă se ciocnesc alte corpuri — în acelaşi fel — între ele, ca la moara care se învîrteşte sau mîinile care aplaudă. Şi tot astfel, cît priveşte melodiile cu caracter muzical, ele nu sînt prin natură unele în cutare fel şi altele în altul, ci sînt considerate de noi ca atare". Scepticismul în muzică reprezintă în lumea gr. spiritul iluminismului. Concepţia muzicală realistă însă cedează din nou, iar în epoca perioadei alexandrine renasc vechile concepţii religioase, mistice. Reprezentantul cel mai de seamă al acestei orientări este fără îndoială Plotin. În cadrul acesta se reiau vechile speculaţii matematice şi cosmologice. Este fără îndoială epoca de decadenţă a filosofiei clasice gr. Latinii au preluat într-o oarecare măsură cunoştinţele cîştigate de gîndirea muzicală gr., dar, în principiu, n-au trecut dincolo de comentarii. La Martianus Capella, în lucrarea sa *Des nuptiis Philologiae et Mercurii*, se stabileşte sistemul celor şapte discipline: gramatica, dialectica şi retorica, constituind *trivium* şi aritmetica, geometria, muzica, astronomia, constituind *quadrivium**, care, împreună, formează pentru tot ev. med. sistemul celor şapte arte liberale. Cu Boethius, care a trăit între 480 şi 525 î.e.n., cancelarul lui Teodoric cel Mare, putem socoti încheiată epoca filosofiei muzicale antice. Cele cinci cărţi, *De institutione musica*, constituie o prezentare generală a sistemului muzical gr., datorat de Boethius în special lui Nikomahos şi Ptolemeu, şi pe care ev. med. le-a preluat, dezvoltîndu-le în felul său. (*L. B.*)

greghesca (cuv. it.), gen vocal în vogă în sec. 16 la Veneţia, înrudit cu madrigalul* şi villanella*. Era scris pe texte în limba „greghesca" — un amestec de gr., dalmaţiană, veneţiană şi istriană— invenţie a poetului şi muzicianului Antonio Molino. Au scris g.

Willaert, Rore, A. Gabrieli, Giaches de Wert, Costanzo Porta. (O. B.)

gregoriană, muzică ~. Termenul definește întregul repertoriu al cîntului oficial al bisericii latine, cînt care a început să se organizeze și cristalizeze începînd cu sec. 6–7, dezvoltîndu-se și îmbogățindu-se pînă în sec. 11; s-a păstrat, cu unele neînsemnate și sporadice transformări, pînă în practica de cult actuală. **G.** a influențat și a fost la rîndul ei influențată de dezvoltarea muzicii culte vest-europene. Denumirea provine de la numele Papei Grigore I, zis „cel Mare" (m. 604), care, în timpul pontificatului său, cunoscînd neajunsurile organizării muzicii în bis., a procedat, conform tradiției, la reorganizarea și unificarea cîntărilor bis. (dispersate, în funcție de unele condiții regionale: *cînt ambrosian* sau *milanez, galican, mozarb*) obligatorii în oficierea zilnică a cultului pe parcursul întregului an. Se spune că modelul reformei **g.** l-a constituit muzica bizantină*. *Gradualul* **(2)** și *antifonarul**, stabilite în sec. 6–7, s-au îmbogățit pe parcursul timpului cu noi cîntece, care aparțineau unor noi serbări religioase apărute ulterior (ex. secvențele **(1, 1)**). Cîntările care apar și azi în slujba bis. lat. *(proprium missae*, slujba morților — v. recviem **(1)**, *ordinarium missae* — v. misă, imnurile vecerniilor* etc.) aparțin fondului vechi al **g.** *Alleluia** are o origine mai recentă (sec. 11), celelalte fiind adaptări moderne. Caracteristicile **g.** au fost teoretizate de Guido d'Arezzo. Cunoaștem astfel faptul că **g.** folosește toate modurile **(1, 3)** ce se pot forma pe fiecare din treptele gamei *(do, re, mi, fa, sol, la)*, fără alterații*. Aceste moduri erau clasificate în 8 specii principale, 4 autentice și 4 plagale, diferențiindu-se prin relația care exista între nota care poate fi asimilată cu tonica *(finalis*)* și aceea care se numește tenor **(4)**, *repercusa** și poate fi asimilată cu dominanta*. Autenticele au *tenor*-ul la cvintă* sau sextă*, iar plagalele la terță* sau cvartă*. Aceste moduri sînt: *protus* (autentic și plagal), *deuterus* (autentic și plagal), *tritus* (autentic și plagal) și *tetrardus* (autentic și plagal). În ritmica* **g.**, Guido d'Arezzo distinge 3 categorii: 1. Cîntări *prozaice* în ritm liber; 2. cîntări *metrice*, măsurate sau aproape măsurate; 3. cîntări asemănătoare poemelor *lirice*, în care sînt amestecate diferite ritmuri. La început, cîntul a fost monodic* (la unison*, bazat pe melodiile stabilite: *cantus**), apoi s-a cîntat pe două, trei și mai multe voci **(2)**, prima formă polifonică* la două voci fiind *organum**. *Cantus*-ul **g.**, care nu putea fi modificat, devine *c. firmus** și i se alătură o voce, care o urmează în octave*, cvinte sau cvarte paralele. Organizarea pe 3 voci se numea *triplum**, iar pe 4 voci, *quadruplum**. Perioada de strălucire a **g.** se desfășoară între sec. 7 și 11, după care dezvoltarea polif. favorizează introducerea tot mai abundentă a *imnurilor* **(1)**, *jubilațiilor*, *secvențelor* **(1,1)**, *tropilor* **(3)** etc., ducînd la apariția unor genuri polif. noi, mai ample (cum sînt *misa, motetul**), care au revitalizat multe din cîntările bis. Pentru a stăvili aceste influențe și a păstra unitatea **g.**, Conciliul de la Trento (sec. 16) impune o nouă reformă, excluzînd tropii și cea mai mare parte a secvențelor din muzica de cult. În afara faptului că reprezintă repertoriul oficial al bis. lat., **g.**, în forma sa stabilită de *cantus firmus*, a constituit o bază și un punct de plecare în studiul polif. și armoniei **(III, 1)**, ba chiar, adeseori, compozitori renumiți (H. Berlioz, S. Rahmaninov, P. Hindemith etc. — v. *Dies irae*) l-au folosit în lucrările lor. Tendințele de purificare a cîntului **g.**, mai ales în privința „armonizării" sale (denaturate printr-o tratare tonală), se manifestă la sfîrșitul sec. 19, începînd cu școala lui Niedermeyer. (M. M.)

grelots (cuv. fr.) v. **clopoței.**

Griffel v. **plectru.**

grifură v. **digitație.**

grosbois (cuv. fr. /groboa/), denumirea veche, în Franța, a instrumentelor aerofone cu ancie* dublă, de registru **(1)**, grav, în contrast cu *hautbois* (v. oboi) denumire dată celor de registru acut. (W. D.)

ground (cuv. engl. /graund/ „teren, fundament"). **1.** Echivalentul englez al basului ostinat, de unde și numele de **g.** *bass* (v. *ostinato*). **2.** Gen **(I, 2)** variațional **(I)** cultivat în Anglia începînd din Renaștere* și folosind procedeul basului ostinat. Este echivalentul passacagliei*. În cazul execuției în grup, vocile **(2)** superioare se improvizau adesea de către interpreți. Termenul de **g.** pare a fi fost introdus de William Byrd. Purcell și John Bull tratează genul cu un deosebit rafinament. V. *background*. (A. M.)

growl (cuv. engl.) v. **dirty tones.**

grup, unitate a discursului melodic constituită prin juxtapunerea* a două motive*. Cu o circulație restrînsă în prezent, termenul **g.** a fost intens folosit către începutul sec. 20 de către H. Riemann, V. d'Indy și discipolii acestora (S. R.)

grupet (< it. *grupetto*; „mic grup" < it. *gruppo*; fr. *double*; germ. *Doppelschlag*; engl. *turn*), formulă **(I)** melodică ornamentală notată prin semnul ∾. Plasat deasupra unei note*, semnul indică execuția a patru sunete și anume: a) cel situat la o secundă* superioară față de nota scrisă; b) sunetul principal (nota scrisă); c) cel situat la o secundă inferioară notei scrise și d) din nou sunetul principal. Dacă semnul este plasat în dreapta unei note, el indică executarea notei scrise urmată de cele patru sunete enumerate mai sus. Semnul invers (∽) indică grupetul care începe cu sunetul aflat la secunda inferioară, trece prin nota principală, atinge

sunetul secundei superioare și revine la nota principală. Semnele de alterație* — plasate deasupra sau dedesubtul semnului — au





Grupet

efect asupra sunetelor superioare sau inferioare sunetului principal. V. *ornamente*. (I. R.)

Grupul celor cinci, denumire generică sub care sînt cunoscuți compozitorii renumiți în jurul anului 1860, pentru a da un impuls nou muzicii ruse. Nucleul g. l-au constituit Balakirev și primul său discipol Cui. După scurt timp li s-au alăturat Mussorgski, Rimski-Korsakov și Borodin. Înainte de a se impune prin operele lor, de valoare inegală, compozitorii din g. s-au afirmat prin programul lor estetic proclamat de criticul de artă V. Stasov, principalul purtător de cuvînt al grupării, pe care el o numea „mămunchiul puternic". „Manifestul" celor cinci poate fi rezumat în cîteva idei principale: valorificarea folc. rus și al popoarelor orientale ca principală sursă de inspirație; prioritate a formelor* muzicale libere asupra marilor structuri clasice; căutarea unei fuziuni intime dintre cuvînt și sunet, considerată ca expresie a „adevărului vieții" (Mussorgski: „În afară de adevăr, nimic nu este frumos; aș vrea ca personajele mele să vorbească pe scenă așa cum vorbesc oamenii vii, adevărați"); importanță precumpănitoare acordată operei* și cîntecului; reflectarea artistică — prin opere și „drame muzicale populare" (Mussorgski) — a unor mari momente ale istoriei naționale. După aproximativ un deceniu de activitate comună, coeziunea g. se destramă, fără însă ca membrii săi să-și schimbe crezul. Acțiunea lor devine mai degrabă personală. De fapt, abia de atunci înainte (după 1870) încep să apară marile creații ale lui Mussorgski, Borodin și Rimski-Korsakov, relevante pentru realizarea artistică a programului ideologic al g. Meritul istoric al „celor cinci" este de a fi proclamat necesitatea unei întoarceri a muzicienilor către izvoarele creației pop. și ale istoriei naționale. Prin răsunetul ei europ., acțiunea g. a depășit zona culturii ruse, deschizînd drumul pentru dezvoltarea și afirmarea altor școli muzicale naționale.

Bibliogr.: Stasov, V. V., *Articole alese despre Mussorgski*, Buc., 1954; Rimski-Korsakov, N., *Cronica vieții mele muzicale*, trad. rom., Buc., 1961; Gordeeva, E. M., *Grupul celor cinci*, trad. rom., Buc., 1962; Hoffmann, R., *Un siècle d'opéra russe*, Paris, 1946; Barraud, H., *L'École russe* in: *Histoire de la Musique*, *Encyclopédie de la Pléiade*, Paris, 1963. (R. G.)

Grupul celor șase, grupare reunind șase tineri compozitori francezi în jurul compozitorului de generație mai vîrstnică, Erik Satie (1866—1925). A luat naștere în 1918 (după primul război mondial) în urma reprezentațiilor din 1917, de la *Baletele ruse**, cu baletul *Parade* (realizat de: Jean Cocteau — libretul; Pablo Picasso — decorurile și costumele; Massine — coregrafia; Erik Satie — muzica), care au provocat scandaluri teribile, atrăgînd artiștii tineri de partea noutăților surprinzătoare care rupeau în mod deliberat cu ceea ce fusese pînă atunci expresie sensibilă (Debussy, Ravel), aducînd un aer proaspăt, naiv, provocator, introducînd cu dezinvoltură „licența muzicală". Astfel muzica se apropia de revelația artelor produsă de Apollinaire și Picasso. Cei șase tineri compozitori se numeau: Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud și Francis Poulenc. La început au fost cunoscuți sub denumirea de *Nouveaux jeunes* și își prezentau ideile novatoare și muzica în cadrul „întîlnirilor muzicale de la *Vieux-Colombier*", a lui Jacques Cocteau, organizate de cîntăreața Jane Bathori (descoperitoare de noi talente). Personalitățile lor erau foarte diverse, ca și gusturile, estetica și muzica însăși. Țelul însă comun: de a scăpa din închistarea impresionismului* și a unor desfășurări post-wagneriene, militînd pentru o muzică descătușată de vechile idei, orientată, pe de o parte, spre restaurarea sentimentului clasic (în special a celui fr.), iar pe de altă parte spre exaltarea realului. Jean Cocteau este acela care, la *Le coq et l'arlequin*, scrie manifestul acestei orientări revoluționare muzicale și artistice. Numele de g. apare prima dată în articolul *Les cinq Russes, les Six Français et M. Erik Satie*, semnat de un redactor muzical al ziarului *Comoedia*. Grupul însă se destramă curînd. Lucrarea care îi reunește numele într-o creație comună este *Les mariés de la Tour Eiffel* (Jean Cocteau — libretul; Jean Hugo — decorurile și costumele; Georges Auric a compus *Uvertura*; Francis Poulenc — *discursurile generalului*; Germaine Tailleferre — *un quadrille*; Darius Milhaud — *un marș nupțial*; Arthur Honegger — un *marș funebru*). Deși nu reprezintă cu fidelitate spiritul g., lucrarea degajă totuși un aer de familie, o tinerețe a unei epoci, o extraordinară dăruire către mișcare, pe un ton primitiv, naiv, amabil și turbulent.

El se mai intilneşte in lucrările lui G. Auric, ale lui Fr. Poulenc (scrise intre 1918—1925), in opera *Le boeuf sur le toit* de D. Milhaud, dar mai ales in muzica lui E. Satie, care desemnează o „epocă de intoarcere la simplitate", la o estetică de căutare a purităţii esenţiale. (M. M.)

gudok, instrument ţărănesc, cu coarde şi cu arcuş, răspindit in trecut la ruşi. Are trei coarde, dintre care una pentru melodie iar celelalte două pentru acomp. (**burdon (1)**). (L. B.)

guidamani v. **chiroplast.**

guimbarde (cuv. fr.) v. **drimbă.**

guiro (cuv. it.), instrument popular indian din America Latină, introdus in orch. simf. in urmă cu citeva decenii. El este format dintr-o tigvă, care are pe o porţiune din suprafaţa sa nişte nervuri (in relief). Cu o baghetă mică de metal (10—12 cm) se freacă nervurile, obţinindu-se un zgomot asemănător cu ricitala. Echiv. engl. *gourd*. (A. P.)

guitar (cuv. engl.) v. **chitară (II, 1)**.

guitare (cuv. fr.) v. **chitară (II, 1)**.

guitare d'amour (cuv. fr.) v. **arpeggione.**

guitarra (cuv. sp.) v. **chitară (II, 1)**.

gusan, cintăreţ popular-profesionist, poet şi autor de texte, din Armenia. În ev. med., **g.** era strins legat, prin arta sa sincretică (cintăreţ, instrumentist, dansator), de teatru. Astăzi **g.** este numele generic al oricărui interpret pop. profesionist. **G.** contemporan, care a preluat arta vechilor aşugi*, şi-a cristalizat mijloacele de expresie transmise de tradiţie, îmbogăţindu-le totodată in funcţie de gustul şi cerinţele de expresie actuale. V.: *akin.*

Bibliogr.: Manouk Manoukian, *La musique des goussannes contemporains*, in: RRHA, tome X, nr. 1/1973. (G. F.)

guslar, rapsod popular (instrumentist şi interpret vocal), la majoritatea popoarelor slave.

guslă (gusle), instrument, cu o singură coardă şi cu arcuş, răspindit in Iugoslavia, ce serveşte cintăreţilor populari *(guslari)* in acompanierea cintecelor, ale celor epice in special. Coarda indepărtată de gitul instr. nu permite călcarea ei propriu-zisă (grifura*) ci numai atingerea ei şi obţinerea, in consecinţă, a flageoletelor **(1)**.

gusli, instrument vechi rusesc. Poate fi văzut pe manuscrise din sec. 14, ceea ce inseamnă că a existat in tradiţia poporului rus chiar mai devreme. Se cintă ţinindu-se pe genunchi prin ciupirea sau lovirea coardelor. În forma modernă poate avea pină la 30 de coarde. Este instr. de acompaniament. (L. B.)

guslice, vechi instrument cu trei coarde (una pentru melodie şi două pentru acompaniament — v. **burdon (1)**) şi cu arcuş, intilnit sub acest nume in Iugoslavia. (L. B.)

gymel (cuv. engl. /dʒmel/, „geamăn"), formă polifonică* primitivă, apărută in evul mediu tirziu. **G.** constă in desfăşurarea melodică a unui cint pe două voci **(2)**, care se mişcă paralel la distanţă de terţă*. Guglielmus Monachus consideră că **g.** ar fi de origine engl., deoarece compoziţiile polif. engl. ale sec. 13 foloseau cel mai adesea terţele şi nu cvintele* şi cvartele*, care erau preferate in Italia şi Franţa. **G.** este, astfel, un *organum** in terţe paralele specific engl., aşa cum *organum* in cvinte şi cvarte paralele este specific fr. Dealtfel, pentru lucrări asemănătoare din aceeaşi perioadă, însă din alte ţări decit Anglia, se folosea denumirea lat. de *cantus gemellus*. (M. M.)

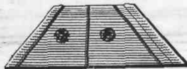
H

113

h numele notei *si** în nomenclatura alfabetică germană provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din evul mediu. Semnul provine din întrebuințarea caracterului de tipar al literei **H.** pentru *B** *quadratum* ♮, becar*). În nomenclatura alfabetică engl. se folosește tot *B*, ca la latini, pentru *si*. V. *solmizație; cifraj; major; minor; mod.*

habaneră (< sp. *habanera*), dans spaniol în mișcare legănată moderată (măsura $\frac{2}{4}$) cu un ritm caracteristic: $\frac{2}{4}$. Lucrări celebre: **h.** din opera *Carmen* de Bizet; **h.** din *Rapsodia spaniolă* și *Piesa în formă de h.* de *Ravel*. (I. R.)

Hackbrett (cuv. germ; lat. *psalterium*; it. *salterio tedesco*; fr. *tympanon*; engl. *dulcimer*), instrument cordofon medieval considerat ca



Hackbrett

fiind strămoșul țambalului*. Peste o cutie de rezonanță* plată, de forma trapezoidală, prevăzută cu orificii de vibrație, erau întinse mai multe coarde (de intestin sau de metal), acționate prin ciupire sau prin lovire cu baghete **(2)**. (W. D.)

haemisphaericum v. **lauta.**

haidăul v. **fecioreasca (1).**

haiducească, (haiducesc) 1. *Baladă* **(IV) h.**, cîntec epic popular care reflectă lupta poporului împotriva asupritorilor externi și interni; haiducul „vrea să restabilească cumpăna dreptății" (Al. Russo), el ajută pe cei asupriți, de aceea poporul i-a conferit cele mai înalte calități, adesea hiperbolizate. Producție poetic-muzicală de largă respirație epică, de mari dimensiuni, ale cărei mijloace de expresie au fost grefate pe vechiul fond al baladelor eroice-vitejești, **B.h.** se grupează tematic în două categorii: **b.h.** *antiotomane* și *antitîlhărești* (ciclul Novacilor, Badiu, Tănizlav, Tătarii și robii, Doicin Bolnavul, Marcu Viteazu, Stanislav) și **b.h.** împotriva asupritorilor interni (Pintea Viteazul, Corbea, Toma Alimoș, Miu, Gheorghilaș, Radu Anghel, Ion al Mare, Botea, Codreanu, Iancu Jianu, Pantelimon, Bujor, Stoian etc.). Recitativul* epic este stilul propriu **b.h.**, iar în unele zone textul poetic se așterne pe melodii de cîntec **(I, 1)** liric. **B. h.** au avut o perioadă de înflorire în sec. 17—19. Unele teme ale **b.h.** se întîlnesc și în folc. popoarelor sud-dunărene. **2.** *Dans.* **h.**, dans pop. românesc care a luat naștere în mediul haiducesc. Primele notații de **d.h.** le deținem din sec. 16 (o melodie în colecția lui Jan din Lublin, două melodii în colecția de la Dresda), iar din sec. următor sînt consemnate trei variante ale melodiei din colecția Jan de Lublin, intitulate: *Dansul al IV-lea în 6*; *Dansul lui Lazăr Apor* și *Dansul Coloman* (în *Codex Caioni*). Melodiile *Hajducky* (pol.) sînt variante ale cunoscutului dans Banul Mărăcine*. Sulzer clasifică Dansurile românești în: **d.h.**, *dansuri mocănești*, și *dansuri cătănești*, iar Densușianu subliniează apropierea dintre folc. haiducesc și cel păstoresc. **D.h.** se caracterizează prin complexitatea coregrafică (pași și figuri de virtuozitate), utilizarea unei recuzite speciale, spectaculozitate (Ghircoiașiu). În repertoriul actual, se mai păstrează unele dansuri bărbătești numite *Haiduceasca*, fără vreo asemănare melodică sau coreografică cu **d.h.**

Bibliogr.: Sulzer Fr. J., *Geschichte des transalpinischen Daciens*, II, Viena, 1781; Densusianu Ov., *Viața păstorească în poezia pop.*, Buc. II, 1923; Ghircoiașiu, R., *Contribuții la istoria muzicii românești*, Buc., 1963; Iorga, N., *Studii și documente*, VIII; Pompiliu M., *Balade pop. române*, Iași, 1870; Delavrancea, B., *Din estetica poeziei populare*, Buc., 1913; Ionescu-Nișcov, Tr., *Haiducia și cîntecele haiducești*, rev. folc. III, nr. 2, Buc., 1958; Pop Reteganu, I., *Pinte Viteazul*, Brașov, f.d.; Alecsandri, V., *Groza, ultimul haiduc român* în: *Columna lui Traian*, Buc., 1873; Brăiloiu, C., *Cîntece bătrînești din Oltenia, Moldova, Muntenia și Bucovina*, Buc., 1930; Comișel, Emilia, *Preliminarii la cunoașterea eposului popular cîntat* în: Rev. folc., 5—6, 1962, Caraman, P., *Contribuție la cronologizarea și geneza baladei populare la români*, în: *Anuarul arhivei de folc.*, I, 1932; Prichici, C., *Geneza melodică a baladei Pintea Viteazul*, Rev. folc., 4, 1957; Cosma, L. O., *Hronicul muzicii românești*, vol. 1, Buc., 1973. (E. C.)

Hakenharfe (cuv. germ). v. **harfă.**

halil, instrument aerofon cu ancie* dublă, un tip de oboi* rudimentar, utilizat de evrei în antic. (W. D.)

halling, dans popular norvegian, în tempo **(2)** viu și în măsură binară*. Melodia sa se execută

la hardingfele*. Grieg l-a utilizat în *Suita lirică*. (Cl. L. F.)

Hammond, orgă ~ v. **electrofone, instrumente; orgă electronică.**

Handäoline (cuv. germ.) v. **armonică (1).**

hand drum (cuv. engl.) v. **tamburină.**

Handharmonika (cuv. germ. „armonică de mînă") v. **armonică (1).**

Handtrommel v. **tamburină.**

hang 1. Numele ce se dă în folclorul românesc tubului lung, ce produce sunetul invariabil ca înălțime al cimpoiului*. Sin.: *bîzoi*. **2.** *P. ext.*, mod simplu de acompaniere vocală sau instr. de tipul isonului* (v. și burdon (I)). (Expr.: „a ține h."). (L. B.)

happening (cuv. engl.) v. **sincretism; compoziție (I)).**

hardingfele (cuv. norvegian), instrument cordofon cu arcuș de forma viorii*, însă de dimensiuni mai reduse, popular în Norvegia. Cele patru coarde întinse peste tastieră* și cele patru coarde simpatice* au un acordaj diferit, în funcție de regiuni. (W. D.)

harfă (harpă) (it. *arpa*; fr. *harpe*; germ. *Harfe*; engl. *harp*; rus. *arfa*), instrument cordofon fără tastieră cu coarde ciupite de origine străveche, cunoscut de multe popoare, sub



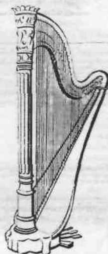
Harfă egipteană

diferite denumiri: *magadis* **(1)** la greci, *nablium* la romani, *trigonon* la sirieni, *kinnor* la evrei, *lebed* la popoarele din Asia Centrală etc. Primele instr. aveau forma unui arc, formă prin care este redată și de hieroglifele și bazoreliefurile egiptene. H. „eoliană", populară în Elada, de formă pătrată, montată în aer liber, la atingerea brizei emitea sunetele armonice* ale fundamentalelor respectivelor coarde. În Europa, h. apare probabil pentru prima dată la popoarele nordice. În sec. 1 î.e.n., istoricul roman Siculus Diodorus pomenește de h. „gotică". Un alt tip, *clarsach* este cunoscut de celți în sec. 9.



Harfă gotică

Denumiri ca *chitarra anglica*, h. „nordică", h. „irlandeză" justifică de asemenea presupunerile referitoare la originea nordică a h. pe continentul nostru. Aceste instr. aveau deja



Harfă contemporană

trei părți esențiale: cutia de rezonanță* (așezată în partea inferioară a instr.), consola și coloana de susținere, care le unește sub forma unui triunghi. Între cutia de rezonanță și consolă sînt montate un număr oarecare de coarde, accesibile din ambele părți ale instr. În procesul de evoluție a **h.**, în sec. 13, apare, pentru o scurtă perioadă, un tip denumit *psalterion* (cuv. lat.; it. *arpanetta, arpa doppia*; germ. *Spitzharfe, Doppelharfe, Harfenett, Rotta, Rotte*), avînd cutia de rezonanță plată, așezată vertical, coardele fiind întinse pe ambele părți ale acesteia. Acordajul **(1—2) h.**, indiferent de numărul coardelor, era diatonic*, rămas ca atare pînă în zilele noastre. Pentru a putea utiliza **h.** în diverse tonalități **(2)**, în sec. 17 s-a construit un tip numit *Hakenharfe* (germ.) **h.** cu „cîrlige", cu ajutorul cărora coardele puteau fi prescurtate cu un semiton*. În sec. 18, Christian Hochbrucker construiește o **h.**, la care același efect se poate obține prin utilizarea a 7 pedale **(1)**. Georges Cousineau și Sébastien Érard perfecționează acest mecanism în așa fel încît coardele pot fi prescurtate cu două semitonuri. Acest instr., denumit **h.** cu două crestături, are 47 de coarde și o întindere între *Do bemol*^{2} — *sol diez*^{4}. Fixînd cele 7 pedale în prima crestătură, acordajul inițial de *do bemol* major se schimbă în *do* major. Fixarea pedalelor în a doua crestătură transformă acordajul în *do diez* major. Astfel, la **h.** contemporană se pot executa lucrări în toate tonalitățile. Pedalele sînt unite cu mecanismul de prescurtare a coardelor prin sîrme de oțel care trec prin interiorul coloanei de susținere. Fiecare pedală acționează simultan asupra tuturor coardelor acordate identic. Prin fixarea potrivită a pedalelor, coardele învecinate pot fi acordate și enarmonic **(2)**, cu excepția sunetelor *re, sol, la* (de ex. *do diez — re bemol, mi diez — fa, sol, la diez — si bemol)*. Coardele sînt acordate **(2)** cu ajutorul unei chei de acordaj. În Franța s-au construit și harpe cromatice (cu 80 de coarde) și un tip mai mic denumit *harpe-luth*, care nu s-au impus. Începînd cu Berlioz și Liszt, **h.** este tot mai frecvent utilizată în orch. simf. și de operă. Romanticii au folosit-o ca instr. de acomp., impresioniștii și îndeosebi compozitorii contemporani utilizează toate posibilitățile instr. (flajeolete **(1)**, glissando*-uri, ciupirea coardelor pe lîngă cutia de rezonanță, „sunete fluide" etc.).

Bibliogr.: Zabel, A., *Ueber Verwendung der Harfe im Orchester*, 1894; Grossi, M. V., *L'Arpa ed il suo mecanismo*, 1911; Zingel, H. J. *Harfe und Harfenspiel*; Popescu, B., *Instr.-ele orch. simf.*, 1948, Darvas, G., *Évezredek hangszerei*, 1961; Pașcanu, A., *Despre instr. din orch. simf.*, 1962; Casella-Mortari, *Tehnica orch. contemporane*, ed. rom., Buc., 1964; Demian, W., *Teoria instr.*, 1968; Sachs, C., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 1971. (W. D.)

harfă eoliană v. **harfă; sunet.**

Harfe (cuv. germ.) v. **harfă.**

Harfenett (cuv. germ.) v. **harfă.**

harp (cuv. engl.) v. **harfă.**

Harlem v. **stride.**

harmonia (< gr. ἁρμονία) v. **armonie (II, 1).**

harpe (cuv. fr.) v. **harfă.**

harpe-luth (cuv. fr) v. **harfă.**

harpo lyre v. **liră-chitară.**

harpsichord (cuv. engl.) v. **clavecin.**

hațegana, joc* popular românesc, de perechi, răspîndit în sudul Transilvaniei. Are două părți: 1) o plimbare a perechilor în cerc, în sensul invers rotirii acelor de ceasornic; partenerii, situați lateral unul față de celălalt, se țin de mînă (bărbatul dreapta, femeia stînga); 2) o învîrtire rapidă în ambele sensuri cu treceri pe sub mînă (piruete) ale femeilor pe fiecare sfîrșit de frază* muzicală. Alternarea părților se face pe strigături* de comandă. Ritmul este binar* iar mișcarea vioaie, cu pași simpli însoțiți de multe strigături. V. *învîrtita*. (C.C.)

Hausmusik (cuv. germ. „muzică de casă"), muzică scrisă pentru amatori* (spre deosebire de muzica de cameră* care este destinată virtuozilor profesioniști). Lui Hindemith i se datorează punerea în valoare a genului (ca și a „muzicii de școală" — *Schulmusik*, adresată școlarilor și studenților muzicieni). V. *Gebrauchsmusik*. (I. R.)

hautbois (cuv. fr.) v. **oboi; gros-bois.**

hautbois d'amour (cuv. fr.) v. **oboè d'amore.**

hautbois de chasse (cuv. fr.) v. **oboè da caccia.**

haute-contre (cuv. fr.) v. **falsetist; voce (2); tenor (1).**

havaiană v. **chitară (II, 7).**

hărțagul v. **învîrtita.**

hăulit, gen **(I, 3)** muzical al folclorului* românesc, cu funcție și structură proprie, cunoscut îndeosebi în zonele subcarpatice. Terminologie pop. variată: „ăulit", „aguguit", „huhurezat" etc. G. Breazul îl definește ca un străvechi obicei românesc de primăvară, format din „cîteva sunete, primele pe care le produce coloana de aer închisă într-un tub acustic", practicat de copii. **H.** se menține în două forme: independent și inclus în alte genuri precum în doină*, cîntec **(I, 1)**. Practicat de copii și adulți, în prima formă are funcție de apel, de semnal* de la distanță sau ca exprimare a bucuriei la venirea primăverii; în cea de a doua formă apare la sfîrșitul strofei sau al unor secțiuni („strofe elastice"). Are trăsături specifice *Jodeln**-ului: emisiune vocală caracteristică, trecere constantă de la registrul **(I)** de piept la falset*, intervale* mari, profil descendent și instr., utilizarea armonicelor* naturale ale unui sunet de bază, glissando*. **H.** este alcătuit dintr-un motiv* repetat liber, cu ușoare variații* ritmico-melodice, urmat de un sunet lung și, uneori, un glisando. Materialul sonor extrem de redus este grupat în motive prepentatonice (v. pentatonică) sau în scări acustice (v. gamă)

Sînt folosite cîteva vocale sau silabe : *ă-u*, *ngă-u-ă* ; *ă-lă-u* etc.

Bibliogr.: Breazul, G., *Patrium Carmen*, Craiova, 1943; Brăiloiu, C., *A propos du Jodel* în: *Kongressbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Basel, 1949; Hornbostel, E. M., von, *Entstehung des Jodelns* în: *Baseler Kongressbericht*, 1924; Georgescu, C., *Hăulitul din Oltenia subcarpatică*, Rev. folc., II, 4, Buc., 1966; Wiora, W., *Jodeln*, în: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. VII, Kassel, 1949. (E. C.)

Heckelphon (cuv. germ.), numele instrumentului de suflat din lemn, construit în 1904 de Wilhelm Heckel. De dimensiunea unui fag. dar avînd o grifură (degetație*) și un mod de execuție tipice oboiului* (respectiv cornului englez*), H. moștenește, într-o formă modernizată, ob.-bariton. H. sună cu o octavă* mai jos decît ob. (D. P.)

helicon 1. Instrumentul cu 9 corzi care servea, ca și monocordul*, numai demonstrațiilor acustice. **2.** Instr. de suflat de alamă de dimensiuni foarte mari, introdus în fanfară **(6)**. Face parte din familia fligorului **(2)**. Tubul său, cu capătul foarte larg, are formă circulară. **H.** se poartă în jurul corpului, sprijinit pe un umăr. **H.** este acordat în *fa*, *mi bemol*, *do* și *si bemol*. În orch. simf. îi corespunde tuba*. V.: *susafon*; *bombardon*. (D. P.)

hemiambus (< gr. ἡμι, *hemi* „jumătate" + iamb*), în prozodia* greco-latină, desemnează dimetrul iambic catalectic : ∪ — ∪ — | ∪ — —. (A. M.)

hamidiapente, în muzica greacă, antică și în cea medievală, denumirea cvintei* micșorate. Echiv. lat. : *semitritonus* (v. triton).

hemiditonos (cuv. gr.), în muzica antică greacă și în cea medievală, denumirea terței* mici. Echiv. lat. : *semiditonus* (v. diton).

hemiolă 1. În teoria greacă*, interval* ce conține o unitate de aprox. un sfert de ton sau *diesis** plus jumătatea sa : $\frac{1}{4} + \frac{1}{8} = \frac{3}{8}$. Acest termen a dat numele unuia dintre cele trei nuanțe *(chroai)* ale genului **(II)** cromatic*. **2.** Transformarea unei pulsații ternare* într-una binară* (ex. 1) și invers ; inserarea în măsuri* de sens contrar a unei pulsații ritmice binare* sau ternare*. **H.** frînează scurgerea regulată a accentelor **(III, 1)** metrice, pregătind, de obicei, sfîrșitul părții* sau al secțiunii (ca în courantă*). Motivele* ritmico-melodice „rotative", frecvente în muzica mai nouă, se bazează pe acelaşi principiu (ex. 2). V. *battuta*; *furiant*. (G. F.)

heptacord (gr. ἑπτάχορδος *heptahordos*, de la ἑπτά *hepta*, „șapte" și χορδή *hordé* „coardă") **1.** Scară* muzicală de 7 trepte* **2.** Adj., termen ce se aplică instr. muzicale cu 7 coarde, ex. *liră heptacordă*. **3.** La vechii greci, sistem de acordaj*. Există mai multe versiuni asupra originilor tradiționale ale acestuia, care au însă un punct comun : toate menționează numele lui Terpandru. După singura versiune considerată istorică, Terpandru ar fi moștenit lira* cu patru coarde, el adăugîndu-i pe celelalte trei. ■ **H.** rămîne mult timp în uz, chiar și după introducerea octacordului* de către Pitagora, dar nu atît din respect față de tradiție, cît mai ales din cauza încărcăturii simbolice a numărului 7. ■ Al doilea tetracord* al **h.** avea două aspecte, după concepția lui Terpandru (1) și







Hemiolă (4)

după cea a lui Pitagora (2) : 4. Instr. din familia violelor*, inventat de Vuillaume (sec. 18) cu *ambitus-ul** între *basse de violė* (v. *viola da* *gamba)* și violoncel*; n-a fost întrebuințat în concert (1).

heptapodie (< gr. ἑπτά *hepta* „șapte" + + ποδός *podos* „picior"), în prozodia* antică, vers format din 5 *dactili** și 2 *trohei**: — ᴗ ᴗ / — ᴗ ᴗ / — ᴗ ᴗ / — ᴗ ᴗ / — ᴗ ᴗ / — ᴗ ᴗ̲ / — ᴗ̲. (A.M.)

heptatonie (heptacordie), totalitatea sistemelor (II, 3) sonore alcătuite din 7 sunete diferite dispuse alăturat prin tonuri* și semitonuri*, spre deosebire de alte sisteme sonore cum ar fi cele: pentatonic* (5 sunete dispuse alăturat și prin salturi), pentacordic* (5 sunete alăturate), hexatonic (6 sunete ce se succed prin tonuri întregi — v. hexatonică, gamă) sau hexacordic* (6 sunete dispuse treptat prin tonuri și semitonuri), h. stă la baza sistemului /tonal/ diatonic*. În cadrul sistemului modal (I), alături de scări cu mai puțin de 7 sunete, se întîlnesc și moduri heptatonice diatonice sau cromatice*. (C. S.)

hermeneutică (muzicală) v. **analiză; fenomenologia muzicii.**

herophon v. **mecanice, instrumente.**

hertz *(simbol Hz)* v. **frecvență.**

heruvic, imnul ~ (< gr. τῶν χερουβικῶν ὕμνος „imnul heruvimilor"), (în liturghia* bizantină) cînt melismatic* în stil* papadic. Datează din sec. 6. Există h. duminicale (un singur text pentru toate duminicile) și h. speciale (la liturghia darurilor mai-nainte sfințite, în joia și simbăta mare). (N. M.) ■ Odată cu introducerea în bis. ort. a polif. corale *a cappella** h. a devenit un imn (I) important, cu legături abia perceptibile cu stilul melismatic originar, construit, în funcție de înțelesul textului, după principiul motetului*. Forma* sa este de obicei: AA'B, unde A și A' sînt în tonalitate (2) majoră* iar B la omonima* minoră* a acesteia (ex. h de Bortneanski și de Musicescu). (G. F.)

Heruvico-chinonicar, volum de muzică psaltică ce cuprinde *heruvice** *și chinonice**. (N. M.)

hexacord (< lat. *hexachordum)*, scară de șase sunete diatonice* care alcătuiesc o formație intervalică fixă (succesiunea ton*-ton-semiton*-ton-ton), avînd totdeauna semitonul în centru, scară pe care Guido d'Arezzo (Guido Aretinus) și-a bazat (începutul sec. 11) sistemul propriu de solmizare*, utilizat ca mijloc didactic de predare a cîntului. Deoarece pe atunci erau admise și practicate numai semitonurile numite astăzi *mi-fa, si-do* și *la-si bemol*, h. puteau fi numai trei (fig. 1). Sunetele lor purtau aceleași nume *(ut . . . la)*, deși poziția pe scara înălțimilor (2) nu era aceeași. Denumirile h. erau în dependență de nota noastră *si**. Astfel h. *natural (do . . . la)* nu-l cuprindea pe *si*; h. *dur* (lat. *durum) (sol . . . mi)* îl cuprindea pe *si becar*, iar h. moale (lat. *molle) (fa . . . re)* pe *si bemol*. Numele dat ultimelor două h. proveneau de la grafia literei b*; colțuroasă, *dură*, în primul caz *(b quadratum* sau *b quadrum)*, și rotundă, „moale" *(b rotundum* sau *b molle)* în al doilea. Se mai adăuga faptul că intonarea cu *si becar* a intervalului *fa-si* crea o impresie de asprime, de duritate *(„Si* contra *fa* este diabolus in musica"— v. triton), pe cînd intonarea cu *si bemol* elimina această duritate. În perspectiva istorică a teoriei* muzicale, h. au fost în ev. med. ceea ce erau tetracordurile* în antic. gr. și ceea ce este astăzi octava*. Înainte de Guido se vorbea numai de tetracorduri, iar după el numai de h. Abia după 1700 octava a început a avea importanța actuală. ■ Căutind un mijloc pentru fixarea în memorie a intonației celor 3 h. cu structura lor fixă, Guido a găsit un imn gregorian dedicat sf. Ioan și atribuit lui Paolo Diacono, anul 770, ale cărui emistihuri începeau fiecare, în ordine, cu succesiunea tipică a intervalelor h.: ton-ton-semiton-ton-ton (fig. 2). Prima silabă a fiecărui emistih (formînd succesiunea *ut . . . la)* a fost aplicată sunetelor celor trei h., indiferent de înălțimea reală a sunetelor. Ca urmare, o silabă oarecare, de ex. *sol*, nu era suficientă pentru determinarea fără echivoc a poziției notei pe scara celor 20 de sunete folosite de Guido (lui *sol* îi corespundeau trei sunete diferite). De aceea în teoria sa a solfegierii (v. *solmizare)*, Guido a adoptat un sistem de notare și citire a notelor compus dintr-o literă urmată de 1—3 silabe. (Ex.: cel mai grav *sol* se numea Γ (gamma)-*ut*, cel din octava superioară G-*sol-re-ut*, iar ultimul *g-sol-re-ut*. (Adoptînd h. natural, Guido nu mai avea nevoie de cea de a șaptea notă *(si* de mai tîrziu) și, împreună cu celelalte două h., evita tritonul *fa-si*, „teroarea" teoreticienilor din ev. med. Este greșită ideea că Guido a introdus denumi-

ex. 1

ex. 2

Heptacord (1)

Hexacord

rile silabice pentru a înlocui cu ele literele moștenite din antic. greco-romană (v. *notație*). Adevăratul scop a fost acela de a ușura fixarea în memorie a sunetelor h. natural, intonînd cu precizie imnul citat.

Bibliogr.: Riemann, H., *Geschichte der Musiktheorie vom neunten bis neunzehnten Jahrhundert*, Leipzig, 1898; Pannain, G., *Lineamenti di storia della musica*, Napoli, 1922; Lavignac, A., *La musique et les musiciens*, Paris, ed. din 1925; Magni-Dufflocq, E., *Test di storia della musica*, Milano, 1935; Chailley, J., *La notation musicale*, cap. în „La musique des origines à nos jours" (coordonator N. Dufourcq), Paris, 1946. (D. U.)

hexametru (< gr. ἕξ *ex* „șase" + μέτρον *metron* „măsură"), vers specific genului epic, cultivat de Homer, Hesiod, ș.a., introdus în limba latină de Ennius și preluat de Lucrețiu, Virgil, Horațiu ș.a. E format din 6 picioare (1) dactilice sau spondaice și se prezintă sub două aspecte: h. *dactilic* (cel mai frecvent)

— U U / — U U / — U U / — U U / — U U / — U

și h. *spondaic* — U U / — U U / — U U /

/ — U U / — — / — U

(A. M.)

hexatonică, gamă ~, gamă* muzicală formată din 6 sunete, despărțite între ele prin intervalul* de secundă* mare. Se mai numește și scară hexatonală, gamă prin tonuri (întregi), modul* mărit (pe toate treptele putîndu-se construi acorduri* mărite din materialul sonor al gamei), gama lui Debussy (compozitorul care a utilizat-o cel mai frecvent, cu înalte rezultate artistice) și modul I cu transpoziție limitată (în sistemul de moduri stabilit de Messiaen). Istoric, e semnalată în muzica rusă a sec. trecut. Simetria* perfectă a acestei scări, așezarea echidistantă a tuturor treptelor și absența intervalelor de semiton* fac imposibile ierarhizările tonale. Oricare din cele 6 sunete poate fi luat ca punct de plecare, fără a constitui propriu-zis un centru tonal sau o finală*. În sistemul temperat*, există două scări hexatonice diferite, complementare între ele. (A. R.)



Gamă hexatonică

higheghe v. **viorină**.

high-hat (cuv. engl.) v. **talgere**.

hiper-(hyper-) (< gr. ὑπέρ „deasupra, peste"), prefix folosit în terminologia muzicală pentru a indica : **1.** un interval* superior față de un anumit sunet de referință, ex.: hiperdiapente, cvinta* superioară. **2.** În sistemul vechilor moduri (**I, 1**) gr. (v. și greacă, muzică), un mod format la cvinta superioară față de cel original, prin transpunerea* tetracordului* grav al modului original la octava* superioară (hiperdorian, hiperlidian, hiperfrigian, hipermixolidian); V. *sistema teleion*. Echiv. lat. *super-*. Ant. *hipo-**.

hipo-(hypo-) (gr. ὑπό, „sub, dedesubt"), prefix folosit pentru a indica : **1.** Un interval* descendent față de un anumit sunet. **2.** Un mod* plagal, format față de cel autentic fie la o cvintă* descendentă, în sistemul modurilor (**I, 1**) gr., fie la o cvartă* descendentă, în sistemul modurilor (**I, 3**) medievale.

hipodiapente v. **diapente**.

hipodiatessaron v. **diatessaron**.

hipponactic v. **choliamb**.

his, *si* diez**, în terminologia muzicală germană.

hisis, *si* dublu diez**, în terminologia muzicală germană.

hodoroaga, joc* popular românesc, de bărbați, întîlnit în sudul Transilvaniei și în Dobrogea. Se joacă în cerc cu brațele prinse în lanț. Are ritm* asimetric ($\frac{5}{8}$ ♪ ♪ ♪ ♩), melodie proprie și mișcare moderată ; pași simpli cu deplasări bilaterale alternînd cu pași săriți încrucișați (în față și în spate) executați pe direcția inversă rotirii acelor de ceasornic. Alternanța se face la comandă. Sin : *șchioapa*. (C. C.)

Holzblock (cuv. germ.) v. **lemn (1)**.

homotonie v. **irmos ; prosomie**.

hoquetus ([h]oehetus ; [h]oketus) (cuv. latinizat din fr. veche : *hoquet* sau *hocquet* „sughiț", < probabil din arabul *al-qat* ; germ. *Hoket* ; engl. *hocket* ; it *ochetto*) **1.** Tehnică de compoziție cultivată cu precădere în Franța, Italia și Anglia în perioada polifoniei* vocale a evului mediu timpuriu, constînd în decuparea unei linii melodice în segmente scurte (decupare denumită în epocă *truncatio vocis*) și repartizarea acestora la două voci (**2**). Vocile angrenate în **h.** pot coexista cu una–două voci independente, plasate deasupra sau dedesubtul lor (vezi exemplele, preluate din enciclopedia Fasquelle). Primele lucrări elaborate în **h.** sînt clausulae (**2**)-le la două voci și organum*-urile la trei voci ale compozitorilor școlii de la Nôtre-Dame (sec. 12–13 — v. Ars Antiqua). Tehnica **h.** se consolidează și generalizează în sec. 13–14, cînd este preluată în motete* — în special în secțiunile mai tensionate ale acestora (Ph. de Vitry, G. de Machaut) — și apoi în muzica instr. Începînd din veacul al 15-lea, **h.** cedează în favoarea unor modalități com-





(după Encyclopédie „Fasquelle")

Hoquetus

ponistice mai complexe. 2. Specie muzicală care utilizează intensiv sau exclusiv tehnica h. (1), specie tipică pentru sec. 13. (S. R.)

hora bradului, joc* popular românesc, ritual, care face parte din ceremonialul nupțial, în Muntenia. Se joacă sîmbătă seara sau duminică dimineața cînd se împodobește bradul de nuntă. Iau parte în general tineretul și familiile mirilor. Coregrafic, este o horă (1) obișnuită din repertoriul local care capătă funcția ceremonială în momentul respectiv. (C. C.)

hora din căluș, joc popular românesc care face parte din complexul *călușului**. Se execută la sfîrșit și iau parte și spectatorii. De cele mai multe ori călușarilor li se dau copii în brațe, în timpul jocului, în credința că ei vor fi feriți de boli. Din punct de vedere coregrafic este o variantă obișnuită de horă (1) care capătă funcția rituală în momentul respectiv. (C. C.)

hora la patru v. **rustemul.**

hora (horea) miresii 1. Cîntec (I, 4) ceremonial de nuntă, cu mai multe variante, răspîndit în Transilvania, Țara Crișurilor și Maramureș. Se cîntă de către nuntași, în grup, înaintea plecării alaiului la cununie. 2. Joc* popular românesc (variantă de horă (1)), practicat în cadrul ceremonialului nupțial, în Muntenia, Oltenia și Moldova. Se joacă imediat după sosirea alaiului de la cununie și constituie unul din momentele care marchează integrarea miresei în familia mirelui; în timpul jocului mireasa și soacra mică împart daruri nuntașilor apropiați (ștergare, cămăși etc.). Are ritm binar*, mișcare vioaie și melodie proprie care se cîntă și vocal de către lăutari*. Sin: *nuneasca*. 3. Joc vocal din ceremonialul nupțial în Maramureș. Se joacă de către femei spre dimineață după învelitul miresii (înlocuirea cununei de mireasă cu năframa de nevastă). (C. C.)

hora miresii la apă, moment ritual din ceremonialul nupțial, în Muntenia. Duminică dimineața (imediat după ce a fost îmbrăcată), mireasa merge la o fîntînă mai îndepărtată (sau la rîu) ducînd o găleată împreună cu un tînăr rudă apropiată a mirelui (care se numește cumnat de mînă), urmați de alaiul nuntașilor și de lăutari*. Acolo scoate apă de trei ori și cu un mănunchi de busuioc stropește în cele patru puncte cardinale. În acest timp alaiul nuntașilor joacă hora. Coregrafic este o horă (1) obișnuită din repertoriul local care capătă funcția rituală în momentul respectiv. (C. C.)

horă 1. Vechi dans popular românesc („h. strămoșească" — Filimon), răspîndit în toată țara. Frecvența și caracterul acestui dans au închipuit pentru majoritatea compozitorilor români din sec. 19 și din prima parte a sec. 20 chintesența jocului* pop., h. fiind transpusă, în diferite forme și modalități, în muzica cultă. Deși prin întreaga ei răspîndire în lumea românească și în cea sud- și est- europ. h. cunoaște astăzi variate forme coregrafice și muzicale, se impun anumite trăsături dominante, ce-i atestă și unitatea și vechimea (preistorică — cum poate fi bănuită din reprezentarea figurativă a așa-numitei" h. de la Frumușica"), caracterul magic (de pînă la fixarea ei istorică și în limitele etic-estetice ale practicii muzical-teatrale eline): a) evoluție coregrafică de cerc sau șir, cu ținere de mînă sau după umeri; b) desfășurare în tempo (2), în general lent, ce exclude virtuozitatea și permite participarea la h. a întregii colectivități; c) vocalitatea muzicii (melodiile sînt însoțite frecvent de text). În această interferență de caractere, terminologia — încă insuficient studiată, nu numai în sfera folc. românesc ci și în cea a muzicii universale — este grăitoare atît pentru unitatea genului cît și pentru varietatea sa, cea din urmă explicînd evoluția termenului spre alte genuri, inclusiv nedansante. χορός (gr.), din care deriva χορεία (v. choreia (1)), a fost în tragedia* gr. un *dans în cerc, cîntat*. Forma înrudită *kolo**, păstrată la popoarele slave (iugoslavi, polonezi, ucraineni), poate fi pusă în legătură cu termenul trac *kolavrismos*, ceea ce ar arăta o origine tracă



a termenului, sau în orice caz o înrudire între respectivii termeni (chiar dacă, în fond, între *choros* și *kolavrismos* comună rămîne numai sfera mare a dansului, nu și particularitățile de ethos*, dansul trac fiind considerat un dans războinic). Pe de altă parte, caracterul vocal al melodicii choros-ului explică evoluția termenului în muzica occid. spre acela de *chorus* (1, 2), de unde derivă finalmente acela de cor (1). Și în folc. românesc, denumirea **h.** nu se restrînge numai la joc, ci, desprinzîndu-se chiar de coregrafie, desemnează cîntecul* (= hore, în Transilvania) sau cîntecul improvizat, cîntarea prin excelență (= hoară/e lungă — v. doină). În lumea medievală, mai ales biz., *choros* a fost preluat și convertit, în funcție de noile necesități și de noua concepție: αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν τυμπάνῳ καὶ χορῷ (*Septuaginta*, Psalm 150); *Laudate eum in tympano, et choro: laudate eum in chordis, et organo* (*Vulgata*, Psalm 150). Deși G. Breazul crede a descifra la noi o convertire de tip folc. a termenului: „Cuvîntul χόρος, *chorus* a fost înțeles și tîlmăcit, de către traducători și zugravi, ca o veritabilă **h.** strămoșească" (*Patrium carmen*, p. 44), credem totuși că imaginea, care este proprie nu numai frescelor românești ci și acelora din Balcani, atestă — ca și versetul din Scriptură — o conștientă reutilizare a fenomenului, în virtutea dublei sale funcții de dans și de cîntec, în favoarea gestului de adorație. Pentru circulația termenului, sînt de luat în considerare: *chorós* (n. gr.), *horo* (bulg.), *cor* (aromână), *horovod* (rusă), *horumi* (gruzină). (G. F.) ■ Ca gen coregrafic-muzical, **h.** are o mare vitalitate în zonele extracarpatice, mai puțin în S Transilvaniei. **H.** este reprezentată printr-un mare număr de dansuri, unele desemnînd mișcarea (**h.** *lentă*, **h.** *iute* etc.), altele direcția evoluției coregrafice (**h.** *la stînga*, **h.** *la dreapta*, **h.** *bătută* etc.), iar altele stilul muzical și originea (**h.** *boierească* — de proveniență mai nouă, în măsură* de 6/8 —, **h.** *de mînă* — acomp., în Oltenia, de vocea unuia dintre lăutari*). **H.** au la bază hexacordii* sau heptacordii* diatonice*, colorate uneori prin cromatizare (v. cromatism), rareori pentatonice*; sînt construite din 1—2—3 fraze* pătrate, repetate cu variații* melodice și ritmice. În **h.** de stil mai nou, deseori în măsură de 6/8, melodiile sînt mai bogate din punct de vedere modal. Despre **h.** găsim cîteva date la Cantemir, care face distincție între acest dans („cînd toți, prinși între ei, joacă în cerc și se mișcă cu un pas egal și regulat de la dreapta spre stînga") și *danț* („așezați într-un șir lung și prinși de mîini așa încît capetele să rămîie libere, și se învîrtesc cu diferite mișcări"). **2.** Locul unde se desfășoară jocul duminical sau cu prilejul unor sărbători. **3.** Ansamblul de jocuri („a început h."). **4.** În general, melodie de dans („trage, neico, hora-ntinsă"). (E. C.)

Bibliogr.: Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae*, trad. rom. de G. Pascu, Buc., 1923; Burada, T. T., *Tanz und Spiel bei den Rumänen*, în: *Das literarische Rumänien*, Buc., nr. 3, martie 1889, republ. în: Teodor T., Burada, *Opere*, îngrijitor de ed. V. Cosma, vol. I, Buc., 1974; Breazul, G., *Patrium carmen*, Craiova, 1941; Pîrvescu, P., *H. din Cartal*, cu arii notate de C. M. Cordoneanu, Acad. Română, *Din viața poporului român*, Buc., 1908; Bucșan, A., *Specificul dansurilor pop. românești*, Buc., 1971; Tomescu, V., *Musica daco-romana*, Buc., 1978, Quatrième partie.

hornpipe (cuv. engl. /hornpaip/) **1. 1.** Instrument aerofon cu ancie* dublă, confecționat din corn de animale. **2.** Denumirea în Anglia a carabei (fluierul discant*) de la cimpoi* (W. D.) **II.** Dans popular de origine scoțiană (cunoscut și în Wales), în măsură ternară*, dar și binară*, cu ritmuri complicate și figuri variabile (era dansat solistic sau de perechi). Instr. predilect de execuție a melodiei dansului este cimpoiul. Purcell și Händel au introdus **h.** în muzica de scenă și în suită*. (G. F.)



Hornpipe (II)

horo(s) v. **horă; kolo.**

horologion (< gr. ὥρα *hora,* „oră, ceas, timp" + λόγος *logos* „cuvînt"), carte liturgică ce cuprinde slujba ceasurilor sau orelor 1, 3, 6, 9 (laude bisericești), precum și celelalte laude (vecernia*, pavecernița, miezonoptica, utrenia*). Există manuscrise muzicale vechi biz. care cuprind însă numai cîntări ce se execută la ceasuri. (N. M.)

hronos v. **timp (I, 3).**

huhurezat v. **hăulit.**

humorescă, piesă în formă* liberă, înrudită cu *capriciul*,* putînd avea și un caracter umoristic. Termenul a fost introdus de Schumann, care și-a intitulat astfel piesa pentru pian op. 20 (1839) și a doua din *Piesele-fantezii* op. 88, pentru vl., v-cel și pian (1842). Exemplul său a fost urmat de Heller, Grieg, Reger etc. Cea mai celebră **h.** este a șaptea din seria de opt **h.** *op. 101* pentru pian de Dvořák. (A. M.)

hunters horn (cuv. engl.) v. **corno da caccia.**

hurdy-gurdy (cuv. engl.) v. **chironda.**

huțulca, joc* popular întîlnit în Moldova, cu ritm* binar* și mișcare moderată. Melodia executată uneori vocal.

hvalite (< sl. хвалитe sau biz. πᾶσαπνοὴ οἱ αἶνοι „toată suflarea laudelor" sau „laudele"), cîntări alcătuite din psalmii 148, 149 și 150, numiți „ai laudelor", ce se cîntă (sau se citesc) la utrenie*, între exapostilarie* și cotinale*. (S. B. B.)

hymnarium (cuv. lat.) v. **imnar.**

hyper v. **hiper.**

hypo v. **hipo.**

hyporchema (< gr. ὑπόρχεμα), cîntec dansat și mimat, originar din Creta. Avea un caracter vesel și se executa în cinstea lui Apollo. (A. M.)

I, Î

iamb (< gr. ἴαμβος *iambos*), (în prozodia* antică) unul din picioarele (1) metrice cele mai utilizate. Se compune dintr-o silabă scurtă și una lungă : ∪ —, fiind astfel inversul troheului*. (A. M.)

ichimatorion (< gr. ἤχημα *ichima* „cîntare răsunătoare"), carte de muzică bisericească ce cuprinde icoase*, cîntări în general asemănătoare cu cele calofonice (v. *calofonicon*). (N. M.)

icos (< gr. οἶκος „casă" — influență a lb. ebr., unde casă însemna și „poezie", „cîntare"), una dintre strofele condacului* sau canonului (2), ce descrie caracterul sărbătorii mai pe larg decît condacul — fiind una dintre cele două strofe rămase în poemul condac — și se găsește în cărțile de cult intercalat printre catisme, la sfîrșitul odei (3) a șasea între condac și sinaxar* și, uneori, după oda a treia. Cel mai mare număr de I. se află în imnul acatist* (S. B. B.)

ictus (cuv. lat. „lovitură") **1.** (în prozodie*) Accent* care cade pe una din componentele piciorului (1) metric. **2.** (în cîntarea gregoriană*) Conform teoriei călugărului benedictin André Mocquereau (1849—1930) de la mănăstirea Solesmes* (Franța), I. este un accent teoretic cu ajutorul căruia melodia este segmentată în celule metrice de cîte 2 și 3 sunete. I. servește doar la orientarea interpretului și nu corespunde nici unei accentuări reale. **3.** Accent (III, 5) ce marchează culminația într-o frază*. (A. M.)

idiofone, instrumente (< gr. ἴδιος, *idios*, „propriu") v. **instrumente (I).**

idiomelar v. **stihirar.**

idiomelă (BIZ.) (< gr. ἰδιόμελον *idiomelon*), imn (1) în formă de tropar*, cu text în proză, care are melodie proprie (neîmprumutată); nu servește ca model altor cîntări. Este alcătuită uneori din mai multe strofe, chiar și neasemănătoare și așezate pe melodii diferite. (S. B. B.)

iedera, joc* popular românesc, întîlnit în Banat, cu ritm* binar* și mișcare vioaie. Melodia executată vocal.

ieniceri, muzică de ~, muzica militară a trupelor turcești de ieniceri. Executată de meterhanea*, i. avea un caracter zgomotos și foarte ritmat. Odată cu extinderea puterii otomane, acest gen de muzică a fost cunoscut și în Europa occid. Intonațiile sale (uneori și instr. te.) pătrund în muzica cultă a sec. 18, la Gluck în operele *La rencontre imprévue* și *Ifigenia în Taurida* și la Mozart în *Răpirea din serai* și în *Sonata pentru pian în la major* (KV 331) în scopul redării atmosferei orient., iar la Haydn în *Simf. militară* și Beethoven în *Victoria lui Wellington sau Bătălia de la Vittoria* și în finalul *Simf. a IX-a,* în scopul exprimării caracterului războinic, marcial. Interesul pentru „culoarea turcă" persistă și în sec. 19; pianofortele era prevăzut cu un registru (II, 1, 2) „ieniceresc" (de clopoței*, mici talgere* și baghete (2) ce loveau cutia de rezonanță*), iar flașnetele* erau înzestrate cu piese de muzică „a la turca". În țara noastră, muzica meterhanelelor a fost, cu deosebire în sec. 17—18, muzica oficială a ceremoniilor la curțile domnești.

ilustrație muzicală, însoțirea unei manifestări artistice (teatrale, plastice, cinematografice) cu elemente sonore adecvate. I. este larg utilizată în teatrul radiofonic, recitalul de poezie, filmul artistic și documentar, expoziții etc. Se deosebește de muzica de scenă* și de muzica de film* prin faptul că, în general, nu reprezintă o compoziție ci o asamblare de fragmente ale unor lucrări preexistente. (I. R.)

imitație, repetarea exactă sau mai puțin exactă de către o altă voce (2) (sau alte voci) a unei (sau unor) diviziuni sintactice a(le) obiectelor sonore (celule*, motive*, fraze*, perioade*, segmente, fragmente, secțiuni etc.) schimbîndu-



Imitație

se de obicei și coordonatele verticale și orizontale (respectiv ale frecvențelor* și ale timpului). Ca arhetip, I. poate fi imaginată în abstract. De aceea, în practica muzicală, a fost folosită în sisteme*, stiluri*, epoci și estetici diferite (primind bineînțeles aspecte individuale). O găsim astfel ca trăsătură fundamentală a polifoniei* vocale a școlii neerlandeze*, a Renașterii* și a celei vocal-instr. a barocului* (culminind în muzica lui J. S. Bach), apoi în clasicism* și în romantism*, prinzînd forme mai libere, pentru ca în muzicile sec. nostru să o întîlnim din nou sub o latură restrictivă și chiar constructivistă (serialismul* și neoclasicismul*), jucînd deseori, în creația unor compozitori contemporani, rolul unui element de detaliu în realizarea țesăturilor dense, respectiv a diferitelor texturi* (în acest caz nepulînd fi depistată ca atare, implicînd perceperea fenomenului global). I. ține de sintaxa* muzicală, nu numai prin faptul că se referă la diviziunile sintactice, ci și datorită virtuților ei de a constitui un procedeu în alcătuirea unor subcategorii sintactice (cum este în cultura europ. contrapunctul* imitativ — ipostază a polifoniei*). Există mai multe criterii de clasificare a I. : a) în funcție de axa verticală, respectiv axa frecvențelor* (deschiderea intervalică), cînd I. este melodică (la primă*, secundă*, terță* etc.) sau armonică (se referă la simultaneitatea intervalelor ce formează acorduri*, blocuri sonore sau conglomerate sonore); b) în funcție de axa orizontală, a timpului (valorile de durată*), cînd I. este de valori egale, augmentată* sau diminuată*. Rezultă deci pe această axă I. ritmică (a se compara I. în concepția clasică — respectiv I. ritmică, bazată pe celule, figuri și grupări ritmice cu I. în concepția serială .— I. unei serii* de durate (II), unde se pot depista formațiuni ritmice doar teoretic, deoarece practic ele își pierd efectul psihologic); c) după sensul (direcția) de desfășurare a vocilor, cînd I. este : directă, inversată*, recurentă* (retrogradă) sau recurent-inversată (retrogradă inversă); d) în funcție de cumularea celor două axe, ceea ce implică combinarea parametrilor* muzicali, rezultînd I. de tipul melodico-ritmică, ritmico-armonică etc.; e) în funcție de momentul pornirii vocii care imită, unde se distinge : I. normală (cînd începutul vocii care imită coincide cu finalul diviziunii sintactice care va fi imitată), I. întîrziată (cînd de la sfîrșitul diviziunii sintactice există o „distanță" oarecare pînă la momentul pornirii vocii care imită — caz mai puțin întîlnit în practică, doar teoretic posibil) și I. în *stretto** (vocea care imită nu așteaptă sfîrșitul diviziunii sintactice care trebuie imitată, suprapunîndu-se, pe o porțiune bine calculată în muzica notată tradițional, sau printr-o întîmplare în muzica „notată" aleatoriu — v. aleatorică, muzică — cu aceasta); f. în funcție de procesul imitativ, unde respectarea întocmai sau parțial a termenilor I. a dus la clasificarea oricărui tip de I. în I. severă (strictă) și I. liberă (se folosesc și termenii : identică și variată*). Cazul limită al I. îl reprezintă canonul *(4)*, o I. continuă care vizează forma* muzicală și I. la aceeași voce (repetiția imitativă), sub forma ecoului (III) sau a răspunsului* interior, un aspect intermediar între I. și repetiție (depinde în mod esențial de caracterul execuției implicînd puterea de sugestie a expresiei). Elementele metrice (1), dinamice* și timbrale* contribuie în general la sublinierea procesului imitativ.

imn (< gr. ὕμνος *hymnos)* **1.** Cîntare de laudă în cinstea unei divinități, idei sau erou. Practicat mult în antic., în bis. ortodoxă ia forme fixe, strofice (Tropar*, Condac*, Canon (2) heruvic*). În bis. cat., modelul este dat de i. ambrozian (v. gregoriană, muzică). Prelucrat polif., pe principiul alternării dintre solo și cor, i. se apropie de stilul cantatei* și cunoaște o mare răspîndire în sec. 18 sub forma unor cicluri mari pentru tot anul. **2.** I. *de stat*, piesă cu funcție de emblemă a statului, folosită în împrejurări sărbătorești, oficiale. Aparține culturii naționale și oglindește istoria și spiritualitatea poporului respectiv, caracterul solemn al **i.d.s.** fiind subliniat și de conținutul versurilor. Apare în sec. 18—19, dar materia muzicală este uneori mai veche : cîntece pop. revoluționare, patriotice, imnuri rel., fragmente din opere*, marșuri* militare etc. Linia sa melodică este pregnantă și cantabilă, ușor de memorat. **I.d.s.** este legat îndeobște de stilul coral al sec. 19. Sin : *imn național*. (E. Z.)

imnar (< lat. *hymnarium)*, carte bisericească ce conține imnuri (1), cîntecele de slavă ale bis. cat. În sec. 8—9, imnele erau notate fără melodie (cea din urmă fiind fixată începînd cu sec. 11). Alături de imnuri, i. conținea adesea și psalmi*. (I. S.)

imn de stat (i. național) v. **imn (2).**

imnograf, în primul mil. al muzicii creștine (v. bizantină /gregoriană/, muzică), autor al textelor imnelor (1). V. : *melod ; melurg.*

imnul aeatist v. **aeatist.**

impresionism, curent apărut în arta plastică franceză la sfîrșitul sec. 19 și ilustrat de pictori ca Monet, Degas, Renoir, Pissaro, Sisley, Cézanne etc. Criticul de artă Louis Leroy a vorbit cel dintîi despre „școala impresionistă" referindu-se la un tablou al lui Claude Monet intitulat „Impresie, răsărit de soare". „Impresioniștii" au creat o artă a reacțiilor imediate, surprinzînd o anumită „impresie" asupra luminii și materiei; în tablourile „impresioniștilor" vibrația luminii este principiul dominant iar

culoarea dobîndeşte principala funcţie expresivă. Transferul acestui termen în domeniul muzicii se cuvine a fi făcut cu precauţiile impuse de orice comparaţie dintre două domenii care operează cu sisteme de semne diferite. În arta lui Cl. Debussy, de care este uneori ataşat termenul, sînt elemente ce pot fi apropiate, pînă la un punct, de pictura omonimă. Considerabila îmbogăţire a limbajului armonic, utilizarea modurilor (I, 3) gregoriene şi a celor proprii muzicii Extremului-Orient, scriitura pentru orch., bogată în combinaţii instr. inedite ajungînd uneori la o adevărată „pulverizare" a timbrurilor*, ca şi scriitura pianistică, plină de nuanţe şi subtile indicaţii de expresie*, concură la crearea unui sistem de „culori sonore" comparabil cu irizaţia cromatică a picturii impresioniste. Arta lui Debussy, ca şi a „impresioniştilor", este cea a evocării şi nu a descripţiei, a sugestiei şi nu a reprezentării . („Se poate oare reda misterul unei păduri măsurindu-se înălţimea copacilor?" — Claude Debussy). În ce măsură aceste elemente şi altele, precum preferinţa pentru miniatura de formă liberă degajată de structurile tradiţionale, justifică analogia dintre Debussy şi pictorii impresionişti este o întrebare care rămîne deschisă. Se poate vorbi însă cu siguranţă despre un context cultural-artistic omogen în liniile sale mari (alături de pictura impresionistă, rolul poeziei simboliste în definirea acestuia este esenţial), în care creaţia singulară a lui Debussy îşi plasează aportul de puternică originalitate. Despre o „şcoală impresionistă" în muzică nu poate fi vorba, cu toate că elemente caracteristice pot fi întîlnite la numeroşi compozitori de mai mică importanţă, fr. sau de influenţă fr. Ele nu îmbracă însă trăsături de sistem cînd apar la personalităţi de primă mărime ca M. Ravel, A. Roussel, I. Stravinski, G. Enescu, Z. Kodály, M. de Falla ş.a. (în muzica românească, şcoala lui Castaldi, din care făceau parte Otescu, Nottara şi Alessandrescu, se înscrie în această sferă), pentru care contactul cu arta lui Debussy a constituit nu un model ci deschiderea spre drumul propriu.

Bibliogr.: Debussy, Cl., *Dl. Croche, antidiletant*, trad. rom. Buc., 1965; Strobel, H., *Claude Debussy*, Paris, 1952; Vallas, L., *Claude Debussy et son temps*, Paris, 1958; Alexandrescu, R., *Claude Debussy*, Buc., 1962; Firca Clemansa Liliana, *Direcţii în muzica românească*, 1900—1930, Buc., 1964. (R. G.)

impromptu (cuv. fr. /emprompty/ „improvizaţie"), piesă instrumentală cu caracter improvizatoric*. I. celebre în creaţia lui Schubert (iniţiatorul genului, prin cele opt lucrări cu acest nume), Schumann, Chopin (trei I. op. 29, 36, 51 şi o Fantezie—I.), Liszt, Fauré. (I. R.)

improvizaţie, invenţie pe moment a unor fragmente sau lucrări muzicale (compoziţii*), realizată mai mult sau mai puţin după nişte tipare prestabilite. Graniţele I. sînt de fapt cele două aspecte îndelung dezbătute în rîndul muzicienilor, şi anume: I. spontană, absolut liberă, legată numai de intuiţie şi inspiraţia de moment, fără a fi bazată pe indicaţii, tipare, canoane etc., cunoscute şi stabilite anterior (valabilă, doar pe plan teoretic, în unele manifestări din folclor*, în *free jazz**, sau în unele muzici ale sec. nostru, fiindcă practic nu există o I. absolut liberă, deoarece nu putem fi rupţi de tradiţia unor muzici, sau măcar de o stare muzicală anterioară nouă, deja întipărită în subconştient în momentul actului improvizatoric: o situaţie contrară ar duce la o muzică cu totul inedită care ar genera categorii sintactice — v. sintaxă (2) — noi, lucru neconfirmat pînă acum de practica muzicală) şi I. ce se realizează după legi prestabilite sau după un model (ocupînd un procent ridicat în folc., în jazz, în muzica preclasică, clasică şi în muzica de după anii 1950). Între cele două frontiere se poate detecta o gamă largă de aspecte care privesc şi îmbină atît I. liberă, după inspiraţia de moment, cît şi pe cea „canonizată" după legi şi modele restrictive (un exemplu elocvent este I. din epoca romantică). O altă clasificare (strîns legată de modul în care se produce I.) este în funcţie de notaţie*. Există I. scrisă şi nescrisă în partitură*. La rîndul ei, I. scrisă prezintă o multitudine de aspecte care sînt cuprinse între cea mai sumară indicaţie (în unele muzici aleatorice*) şi o notaţie precisă (cazul unor lucrări enesciene care s-au născut din îmbinarea caracterului improvizatoric din folc. cu construcţia riguroasă de tip europ. ce indică pînă şi cele mai mici detalii). Între aceste două situaţii limită sînt plasate muzici care adoptă schiţe în notaţie, mai mult sau mai puţin complexe, ori alte sisteme de notaţie, extramuzicale, care pot sugera, unui sau unor executanţi, modul, starea etc. în care să se realizeze actul I. Desprindem astfel I. vizuală, după un desen, după anumite combinaţii de culori, sau după anumite forme plastice, I. grafică realizată după anumite indicaţii grafice (de pildă în lucrările lui E. Brown), I. de tip semantic, după semnificaţiile unui text literar (poezie, proză), practicată de K. Stockhausen etc. Desigur, ideea de I. este foarte veche şi îşi are originea în folc. ancestral (născîndu-se odată cu muzica). Termenul de I. a început să se impună mult mai tîrziu, respectiv în ev. med., pe măsură ce actul improvizatoric a fost conştientizat. În folc. există o dispoziţie improvizatorică bazată pe unele formule (I, 4), în speciile cu structură liberă (exemplu: descîntecele). Mai mult, I. stă la baza eterofoniei* (categorie sintactică desprinsă din prac-

tica de cînt proprie folc. şi preluată de muzica cultă). Ştefan Niculescu, un exeget al problemei, arată că sub forma ornamentală*, eterofonia apare în folclor „determinată de impulsul improvizatoric de moment al interpreţilor". Tot el defineşte eterofonia ca fiind „un fel de *tulburare* improvizatorică a cursivităţii unimelodice plasată între etape de unison (octavă)". Folclorul reclamă **i.** mai ales în sistemul **(II, 6)** parlando-rubato. În muzica cultă, **i.** este la mare preţ în sec. 17 cînd mari maeştri ai acestei practici muzicale, considerată o adevărată artă, improvizau la diferite instr., cu predilecţie la orgă*. (Frescobaldi, Sweelinck, ş.a.) sau la clavecin* (L. Couperin — preludii* improvizatorice pe ideea de variaţie*). **I.** (în stil fugato*) ajunsese o condiţie necesară de a ocupa un post de organist*. După 1700, Bach şi alţi compozitori cristalizează forme scrise, adevărate capodopere, provenite din ideea de **i.** (fantezia*, preludiul, invenţiunea* etc.). Totodată păstrează tradiţia **i.** delimitînd deja în mod precis diferite tipuri care s-au impus alături de **i.**: contrapunctică* (în stil fugato, imitativ*) şi anume : **i.** armonică (pe un bas cifrat*), **i.** melodică (linii ornamentate, figuri* melodice) şi chiar **i.** ritmică. În clasicism*, **i.** devine o formă a artei rezervată soliştilor*. Apar cadenţele (2) instr. care înseamnă **i.** pe teme* date (**i.** pe o temă provine de fapt tot din preclasicism unde se improvizau fugi*, în special la orgă, tradiţie păstrată pînă în zilele noastre). Dar aici ideea este extinsă, deoarece în cadenţele instr. ale clasicilor, iar mai apoi ale romanticilor, temele se suprapun, vizînd, din ce în ce mai mult, o etalare a tehnicii instr. de virtuozitate (exemplu : Liszt). Dar epoca romantică deschide, alături de marea virtuozitate instr., drumul spre o **i.** de atmosferă (Chopin, C. Franck, Bruckner, Dupré etc.) care s-a extins în sec. 20, primind în schimb alte coordonate de fond. Există în muzica cultă a sec. nostru trei direcţii importante, legate toate de apariţia ideii de aleatorism, care avînd în viaţă o aplicativitate generală — cuprinde „nenumărate tranziţii, de la imposibilitate *(inclusiv* imposibilitatea) pînă la certitudine *(inclusiv* certitudinea)" — M. Boll — înglobează bineînţeles şi **i.** muzicală. Astfel deosebim **i.** în muzica aleatorică* europ. (deşi unii autori — ex. Nattiez — nu identifică **i.** cu actul *alea)* provenită din limitele serialismului* integral, care ajuns în zona de percepţie a aglomerării (texturile* sonore) şi-a pierdut funcţia detaliului, lăsînd loc posibilităţii introducerii **i.** în execuţie (unul dintre exemple ar fi şcoala poloneză — Penderecki, Lutoslavski, etc.), **i.** liberă din muzica de tip aleatoriu amer. (J. Cage, E. Brown, etc.), care vizează ori incidenţe de obiecte sonore, ori inspiraţii generate de fenomene extramuzicale (desen, pictură, sculptură etc. despre care am mai amintit) şi **i.** provenită din filonul folc., în special de la popoarele extraeuropene care folosesc un model melodic de **i.** (maqam*, patet, râga*), manifestată în lucrările mai noi ale lui Stockhausen, A. Stroe etc. Desigur, **i.** îşi găseşte şi astăzi un teren larg de acţiune în folc. (amintim doar păstrarea tradiţiei **i.** din muzica sp. de chitară sau cea sud-americană), în jazz şi în muzica „pop", dar pînă acum fără putere în generarea unor schimbări importante pe tărîm muzical. Ea repetă sub diferite forme tipurile **i.** existente, moştenite prin tradiţie.

incalzando (cuv. it. /incaltsando/ „grăbind, zorind"), indicaţie de tempo **(2)** prin care se cere precipitarea mişcării. Sin.: *accelerando**

incantaţie, practică de cînt sau recitare proprie folclorului* ancestral care constă în folosirea unor cuvinte sau formule magice (cîntate, rostite ori cîntat-rostite) de către iniţiaţii ce săvîrşesc un anume ritual (mitic). Atestată la popoarele primitive, **i.** este o formă de invocare a spiritelor magice. În viziunea acestor popoare, **i.**, ţinînd de ritualurile cu specific magic, are o putere de expresie deosebită, fapt ce a dus la perpetuarea ei pînă în zilele noastre în diferite ţinuturi unde folc. încă mai păstrează asemenea practici. Dată fiind puterea expresiei, **i.** a fost preluată şi de arta cultă, rămînînd unul din mijloacele de exprimare a unor stări transcendentale sau de pură atmosferă. O găsim la grecii antici, drept o practică de invocare, fiind proprie sincretismului* prin îmbinarea formulei cîntate cu cea recitată. Romanii îi arată de asemenea un viu interes mai ales în sfera literară. **I.** este apoi oarecum părăsită în arta europ., revenind abia în sec. nostru la unii reprezentanţi ai orientării folcloriste, primind pe lîngă forma propriu vocală, în muzică, şi o formă instr. (de pildă la I. Stravinsky în *Sacre du printemps)*. Muzical, **i.** se caracterizează printr-o execuţie, de obicei, monodică*, cu formule **(I; IV)** repetitive, bazată pe un număr redus de sunete, dar cu o putere expresivă deosebită (chiar obsesivă), vecină cu transa sonoră. În folc., aparţine în general sistemului **(II, 6)** ritmic, parlando-rubato. Deşi conţine formule care revin cîteodată în mod obsesiv, **i.** nu este un procedeu propriu muzicilor repetitive deoarece se compune dintr-o monodie „continuă" în care sînt inserate diferite repetări (interioare) de fragmente (formule) ce îi atribuie discontinuitate. În muzica românească **i.** a fost folosită de L. Glodeanu, D. Popovici ş.a.

incipit (cuv. lat. „început") **I. 1.** În cîntarea liturgică gregoriană*, **i.** este sinonim cu intonație (**I, 2**). **2.** În polif. vocală a sec. 13–14, **i.** este fragmentul melodic inițial (text muzical asociat cu text literar) al *cantus firmus**-ului executat omofon* de către tenor (**3**); cele cîteva cuvinte ale **i.** se instituie în general în titlu al lucrării sau al secțiunii de lucrare din care provin. **II.** Într-o accepțiune mai largă, **i.** desemnează primele măsuri* sau fragmentul melodic introductiv al oricărei lucrări muzicale. A devenit (în 1934, Ch. van der Borren) un mijoc de desemnare a operelor cuprinse într-un catalog tematic (sin.: *initium*). (S. R.)

(Gilles Binchois, Magnificat secundi toni)

J. Obrecht, Credo din Misa „Ave regina coelorum"

Incipit (**I, 2**)

incizā (*fr. incise; it. inciso*), termen împrumutat din metrică (**2**), indicînd subdivizarea unei teme ritmico-melodice care poate constitui elementul de bază pentru o dezvoltare (**1**) ulterioară. Acest mic nucleu, ca element primar în compoziție (**1**), este reprezentat de un avînt (*thesis**) și un repaos (*arsis**) produs pe durata unui timp (**I, 2**) începînd cu subdivizarea neaccentuată a acestui timp și terminînd cu subdivizarea accentuată a timpului următor. (M. M.)

incudine v. **nicovală.**

indeterminare v. **aleatorică, muzică.**

inflexiune 1. Schimbare bruscă și de mică *amploare a înălțimii* (**2**) *sunetului și, prin ex*tensie, a intensității* sau a timbrului*, în cînt sau în vorbire. **2.** În muzica de jazz*, unul dintre elementele importante de expresie*, de îmbogățire a efectelor timbrale și de sporire a varietății ritmice. **3.** În psalmodie*, înălțarea sau coborîrea liniei melodice la un interval mic (de secundă* sau terță*), pentru a marca, în monotonia declamației, *initium* (v. *incipit* (**II**)), mijlocul sau sfîrșitul versetului. **4.** În psalmodie sau cantilație* cezură (**3**) în mijlocul unei fraze*. V. *flexa*.

ingressa (cuv. lat.) v. **introitus.**

initium (cuv. lat. „început") v. **incipit (II)**; **psalmodie.**

inspiratores v. **psalt.**

instrumentală, muzică ~, muzică executată exclusiv de instrumente*, prin opoziție cu muzica vocală* executată de voci (**1**). **I.** care acompaniază vocile face parte din categoria *muzică vocală**. *Primele notificări ale* **i.** *datează* din sec. 4 î.e.n. și se referă la Grecia antică, unde cîntul din aulos* solo era foarte răspîndit, fiind tratat la egalul celorlalte arte în cadrul jocurilor pytice. A urmat o lungă perioadă în care **i.** și-a pierdut importanța în favoarea muzicii vocale. Apare doar ca acompaniatoare a acesteia, în special în genurile muzicii laice, sec. 13–14, perpetuînd încă practica acomp. instr. al vocii la orgă veche, harpă* (folosită de trubaduri*), *viola de braccio, viola da gamba* cu 6 strune, sau *viola d'amore* (v. viole) cu 14 strune. Sec. 16 poate fi socotit ca momentul de răscruce în istoria **i.**, aceasta începînd acum să *capete importanță atît prin apariția unor noi* instr. (violina*, clavecinul*, virginalul), cît și prin folosința tot mai frecventă în acomp. dansurilor*, vocilor, spectacolelor teatrale. Acum încep să apară diferențierile genurilor vocale și instr., după cum întîlnim și specificarea în

partituri*: „*da cantare*" pentru lucrările destinate a fi cintate vocal și „*da sonare*"* pentru lucrările ce urmau a fi „sunate" instr. Emanciparea i. se datorează în special genului muzicii de dans, sub forma succesiunilor de mișcări dansante (pavana*, gagliarda*, couranta*, sarabanda* etc.) și a interludiilor (1) instr. ce se interpretau în pauzele dintre scene și acte ale reprezentațiilor dramatice. Acestea au condus la apariția formelor i. din sec. următoare: suita*, sonata*, simfonia* ș.a. Un alt gen care înlesnește dezvoltarea i. este concertul (cunoscut în Italia în sec. 16). Era un gen prin excelență vocal, dar uneori i se adauga și o formație instr., constind în dialogul dintre voci (1), sau dintre voci și instr. Cu timpul, prin perfecționarea și diversificarea instr. (sec. 17–18) vocile au fost înlocuite de instr. sau grupuri de instr. soliste, dind naștere concerto-ului grosso* (desăvîrșit de Johann Sebastian Bach — *Concertele brandenburgice*) și mai apoi concertului (2) clasic (Wolfgang Amadeus Mozart). Perfecționarea instr., dezvoltarea genurilor (1, 2) și formelor* i. se reflectă în numărul tot mai mare de compoziții (1) care îmbogățesc literatura muzicală instr. cu lucrări scrise pentru un singur instr. solist, formații instr. mici (duo (1), cvartet (1), cvintet (1), sextet (1), septet (1), octour (1), dixtuor (1)), orch. de cameră și orch. simf. mari. (M. M.)

instrumentație 1. Ansamblul cunoștințelor privitoare la posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentelor* muzicale. Conturindu-se ca o disciplină independentă în cadrul studiului sistematic al muzicii, începînd cu prestigiosul Tratat al lui Berlioz (1844), i. înregistrează o necontenită evoluție datorată resurselor în continuă îmbogățire ale instr. tradiționale precum și introducerii de noi instr. Tratatele de i. mai cuprind și unele noțiuni de acustică* (legate de modul de producere a sunetelor la diferite instr. și de particularitățile lor de construcție), considerații istorice despre apariția și evoluția fiecărui instr., exemple practice de folosire a instr. (extrase din partituri* muzicale) precum și noțiuni de combinare a instr. în cadrul orch., acestea făcind propriu-zis obiectul orchestrației.* Sin: *teoria instrumentelor*. **2.** Felul în care este tratat un instr. într-o compoziție (1) muzicală — scriitura instr. a acestuia — ținînd seama de posibilitățile specifice ale respectivului instr. **3.** Realizarea unei partituri muzicale prin notarea exactă (prealabilă) a instr. participante și obținerea unor combinații sonore judicios calculate. (A. R.)

instrumente muzicale (< lat. *instrumentum*, „unealtă, aparat"), obiecte, dar mai ales aparate special confecționate cu ajutorul cărora se produc sunete muzicale. Această definiție exclude din sfera conceptului i. sonore ale căror sunete se utilizează sporadic în muzică (ex. sirenă*, fluiere de semnalizare, clopote*). Din punct de vedere fizic și vocea (1) umană face parte din categoria i., dar terminologia tradițională o consideră, dimpotrivă, un concept antonimic al i. (v. instrumentală muzică, vocală muzică). Nu se consideră i. nici părțile corpului uman sau ale îmbrăcămintei care prin lovire produc sunete (ex. palmele, pieptul, carimbul cizmei), deși aceste sunete pot avea o largă utilizare în practicile muzicale ale culturilor primitive și folc. Într-un sens mai larg al conceptului, sînt cuprinse în categoria i. și obiecte de altă destinație inițială, folosite drept i. (ex. frunza* și solzul de pește*, lingurile și bețele de lovit); pentru desemnarea mai exactă a acestora s-a creat termenul de *pseudo*-i. (T. Alexandru: *Instrumentele muzicale ale poporului român*, 1956). În muzicologie*, enumerarea, descrierea, clasificarea și istoria i. constituie obiectul *organologiei*. *Organologia sistematică* clasifică i. conform caracteristicilor morfologice și de funcționare. Criteriul de clasificare al chinezilor din antic. era materia primă din care s-au confecționat i., respectiv partea lor considerată cea mai importantă: metalul, piatra, *pămîntul ars, pielea, mătasea, lemnul, dovleacul*, bambusul. Clasificarea clasică a hindușilor distingea patru grupuri, după caracteristicile de construcție și de mînuire: *ghana* (lovite — *idiofone*), *avanaddha* (acoperite — *membrafone*), *tata* (frecate cu arcuș) și *sushire* (de suflat). În ev. med. europ. se distingeau trei grupuri: *instrumenta chordata* (de coarde), *pneumatica* (de suflat) și *pulsatilia* (de percuție); această clasificare mai este prezentă și azi în gruparea i. orchestrei* simf. La sfîrșitul sec. 19, în urma progreselor înregistrate de acustică*, în parte și sub influența etnologiei, s-au pus bazele organologiei sistematice moderne. Pionierul disciplinei, belgianul V.- Ch. Mahillon a creat, în *Essai de classification* (1880), o clasificare care, cu unele îmbunătățiri de detaliu aduse de E. M. v. Hornobostel și C. Sachs (*Systematik der Musikinstrumente*, 1914), a rămas valabilă pînă în zilele noastre. Mahillon a stabilit patru clase: i. *autofon* (numite azi și *idiofone*), *membranofone*, *cordofone* și *aerofone*. I. *idiofone* produc sunetele prin vibrațiile proprii ale corpului i., confecționat din lemn, piatră, metal sau sticlă. Subclasele grupează i. conform producerii sunetului prin lovire (ex. castagnete*, xilofon*, gong*), ciupire (ex. drimba*), frecare cu arcuș (ex. Nagelgeige*), sau suflare (de ex. i. chinezesc *ku tang*). I. *membranofone* produc sunetele prin punerea în vibrație a unei membrane întinse care potate fi lovită (ex. tobele*), frecată (ex. buhai*) sau acționată prin intermediul unei coloane de aer (ex. *mirliton**). I. *cordofone* produc sunetele prin punerea în vibrație a corzii întinse, acționată prin lovire (ex. pian*), ciupire (ex. chitară*, clavecin*), frecare (toate i. cu arcuș*) sau suflare (ex. harfa* eoliană); după criterii de construcție se disting i. cordofone simple (ex. țiteră*, țambal*, pian) și compuse (ex. chitară, i. cu arcuș, harfă*).

Grupa percuției din orch. simf. cuprinde, în principal, i. membranofone și idiofone dar, într-o viziune mai nouă, și i. cordofone acționate prin lovire (pian, țambal). În i. *aerofone* mediul vibrator este coloana de aer, acționată prin buzele instrumentistului întinse pe muștiuc* (ex. trompeta*), dirijarea coloanei de aer spre o muchie ascuțită (ex. flaut*, flaut drept*) sau vibrațiile unei (respectiv a două) lamele de trestie, lemn sau metal (ex. oboi*, cimpoi*, muzicuță*). Orga*, i. complex, întrunește un număr variabil de i. aerofone diferite. La această clasificare tradițională se adaugă azi clasa i. *electrofone** care întrunește atît i. cu generator mecanic, în care numai prelucrarea, amplificarea și emiterea sunetului sînt electronice (ex. chitara electronică), cît și i. cu generator electronic (ex. trautonium, orga electronică*, sintetizator*). Clasificări ale i. mai mult sau mai puțin diferite față de aceasta au mai creat S. Schaeffner (*Projet d'une classification nouvelle des instruments de musique*, 1931), H. H. Dräger (*Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente*, 1948) și H. Husmann (*Einführung in die Musikwissenschaft*, 1958). ■ i. *populare*, i. muzicale proprii culturilor folclorice*. În accepțiunea restrînsă a conceptului, i. pot fi considerate numai i. muzicale create de instrumentiștii pop. înșiși sau de meseriași care trăiesc în mediul folc. respectiv (ex. drîmbă*, toacă*, buhai*, bucium*, nai*, fluier*, cobză*). în sens larg însă se acceptă drept i. și i. de fabrică încetățenite în cultura pop. (ex. clarinet*, taragot*, acordeon*, trompetă*, țambal*). Delimitarea celor două categorii este dificilă, dat fiind faptul că unele i. (ex. vioara*) în anumite zone sînt produse de artizanat țărănesc, în altele nu. Pentru cea de a doua accepțiune pledează și faptul că poporul, preluînd de la muzicanții orășeni i. noi, de fabrică, le-au asimilat prin elaborarea și cultivarea unor modalități de execuție proprii folc. din zona respectivă. Sistematizarea i. se face pe baza criteriilor organologiei generale. (Fr. L.).

instrument obligat v. **obligat**.

intabulare (fr. și engl. *tablature;* germ. *Intabulierung, Intavolieren;* it. *intavolatura)* **1.** Termen folosit în sec. 16 pentru a indica (într-o semnificație foarte generală) o dispunere a muzicii polifonice* în formă de „tavola" (it. „tabel, listă, tablă"), în care vocile **(2)** erau așezate una sub alta, împărțite prin bare* de măsură. I. era folosită în notarea partiturii* unui singur instr., polif., spre deosebire de notarea partiturilor pentru grupuri de executanți. Se cunosc i. pentu orgă*, clavecin*, lăută*, ce folosesc cu precădere notația tabulaturilor*, precursoare ale basului cifrat*. **2.** Termenul i. apare adesea în titlul lucrărilor tipărite pentru aceste instr. soliste *(Toccata e partite d'intavolatura di cembalo* di Gerolamo Frescobaldi — 1615; *Intabulatura di liuto* di Francesco da Milano — 1536). **3.** Procedeul de transcriere al lucrărilor vocale (sau altor lucrări de ansamblu*) în notația pentru orgă sau lăută. Corespunde procedeului modern de a reduce, în scriitură pentru pian, o lucrare scrisă inițial pentru ansambluri **(1, 2)** de diferite dimensiuni (camerale sau simf.). V. *reducție*. (M. M.)

integer valor (loc. lat. „valoare medie") v. **proporție (II)**.

intensitate 1. (fiz.). **1.** *de vibrație a unui sunet*, cantitatea de energie care, transportată de undele* sonore, trece într-o secundă prin unitatea de suprafață perpendiculară pe direcția de propagare a sunetului*. Nivelul (diferența) de i. dintre 2 sunete **(i.** *relativă)* se măsoară în decibeli (dB — v. bel), pe cînd **i.** *absolută* în W/cm². Unei anumite i. de vibrație a sursei sonore îi corespunde o anumită i. *auditivă* (fiziol.) sau *tărie* a sunetului, care se măsoară în foni.* ■ Puterea sonoră difuzată în spațiu de instr. muzicale variază în limitele foarte largi. (Ex. orientative pentru *fff* orga mare, 12 W; trombonul, 6 W; pianul, 0,6 W; cl., 0,05 W: o voce de bas, 0,03 W: cîntînd *ppp* o vl. emite o putere sonoră infimă, cîteva milionimi de W). La însumarea surselor sonore, puterea ansamblului nu crește aritmetic, ci logaritmic*, deci mult mai puțin decît adunînd puterile. De ex., dacă unei vl. care cîntă cu o I. corespunzătoare unui nivel de 5 dB i se adaugă alte 15 vl. care cîntă fiecare cu aceeași i., nivelul sonor al ansamblului nu crește de la 5 la 80 dB (adică cu 5 × 15 = 75 dB), ci numai cu 12 dB (adică de la 5 la 17 dB). Aceasta explică în parte faptul că o orch. mare poate să acompanieze un instr. solist ca hf. sau chitara fără a prejudicia echilibrul sonor (v. și *amplitudine)*. **2.** (în teoria* muzicală) Una dintre calitățile sunetului muzical (alături de înălțime **(2)**, durată **(I, 1)** și timbru*) determinată de **i. (1)**. Valoarea sa relativă (rezultînd din diferența de i. a două sunete) a fost convențional stabilită de practica muzicală și redată prin semnele dinamice*. Raporturile și variațiile de I. constituie astăzi obiectul dinamicii **(1, 2)**.

Bibliogr.: Peters, I., *Die mathematischen und physikalischen Grundlagen der Musik*, Leipzig & Berlin, 1924; Foch, A., *Acoustique*, Paris, 1934; Krasilnikov, V. A., *Unde sonore în aer, în apă și în solide* (trad. din lb. rusă., Buc., 1957); Bădărău, E., Grumăzescu, M., *Bazele acusticii moderne*, Buc., 1961; STAS 1957/1–74, *Acustică fizică*; STAS 1957/4–74, *Acustică muzicală*. (D. U.)

interferență (< fr. *interférence)* (FIZ.), în general, suprapunerea și compunerea a două (sau a mai multor) unde* care se întîlnesc într-un punct oarecare al mediului de propagare, cu efectele rezultante; în particular,

anularea reciprocă (totală sau parțială) a efectelor suprapunerii și compunerii a două unde. Anularea parțială a efectelor a două unde interferate poate fi observată folosind așa-numitul „trombon al lui Quincke", în care deplasarea treptată a culisei* face ca undele produse de vibrațiile* unui diapazon (6) să parcurgă două drumuri de lungime diferită. I. se produce în punctul de întîlnire al celor două unde; aici, în anumite poziții ale culisei, sunetul* se aude foarte slab. Atunci cînd interferează două unde de aceeași lungime (deci de aceeași frecvență*) și amplitudine*, iau naștere așa-numitele „unde staționare", cu formarea de noduri (amplitudine nulă) și ventre (amplitudine maximă). Undele staționare caracterizează vibrația coardelor și a aerului din tuburile sonore ale instr. muzicale. I. explică fenomenul des întîlnit al bătăilor* acustice.

Bibliogr.: Blaserna, P. și Helmholtz, H., *Le son et la musique*, Paris, 1892; Bădărău, E., *Introducere în acustică*, Buc., 1953; Krasilnikov, V. A., *Unde sonore în aer, în apă și în solide* (trad. din lb. rusă), Buc., 1957; Pintacuda, S., *Acustica musicale*, Genova, 1959. (D. U.)

interludiu (< lat. *inter* „între" și *ludus* „joc") **1.** Denumire dată în general unui fragment muzical instrumental plasat între părțile unei lucrări vocale, de obicei mai ample: (Ex. I. din opera *Pélleas și Mélisande* de Debussy). Sin.: *intermezzo* (2). **2.** În muzica religioasă, începînd cu sec. 17, I. consta din mici improvizații* la orgă, care legau strofele unui coral*, imn (1) sau psalm*. Ele pot utiliza un material muzical înrudit cu cel al părților între care fac legătura, sau un material independent. **3.** În construcția fugii*, I. (germ. *Zwischenspiel*) are rolul de a dezvolta materialul motivic inițial și de a face legătura între expunerile temei* în diferitele tonalități (2) ale fugii. Prezent încă din expoziția* fugii ca element de legătură, I. ocupă un loc important în partea de dezvoltare (3) a acesteia, bazată pe succesiunea alternativ contrastantă de expuneri ale temei și de I. (Ex.). În invențiune*, I. îndeplinește, ca și în fugă, rolul de parte de legătură și în același timp de dezvoltare a materialului tematic. Sin.: *divertisment* (4), *episod*. (L. C.)

intermezzo (cuv. it. intermetso; fr. *intermède*) **1.** Scurtă operă* comică, de obicei în două părți, care se cîntau pe rînd între actele unei opere *seria* (sec. 17), fără a avea nici o legătură cu acțiunea, pentru a crea un contrast, o destindere a atmosferei. La început în I.

Interludiu (3)

nu cîntau decît o soprană (1) şi un bas (1) *buffo* (către jumătatea sec. 18 se va ajunge la 5—6 personaje), întruchipînd, ca în *commedia dell'arte*, tipuri fixe. I. se bucurau de mare succes, avînd aerul unor farse (2) populare, fără pretenţii; puteau fi puse şi la sfîrşitul actelor sau transferate cu titlu schimbat dintr-o operă în alta. Către mijlocul sec. 18, I. devine un gen autonom, dînd naştere operei* bufe it. şi operei comice fr. Compozitorii napolitani (Alessandro Scarlatti, Leonardo Leo) au excelat în crearea de I., în prima jumătate a sec. 18. Capodoperă a rămas însă *La serva padrona* de Pergolesi. 2. Începînd cu sec. 19, termenul se aplică unor scene de operă sau de balet*, care, fără a strica unitatea lucrării, suspendă sau încetinesc acţiunea (ex. celebrul I. din opera *Cavalleria rusticana* de Mascagni). Sin.: *interludiu* (1). 3. Titlul unor scurte piese instr., cu formă liberă, introdus de compozitorii romantici (Schumann, Brahms au fost printre primii care l-au folosit). Poate interveni şi ca denumire a unor părţi de ciclu (1, 2) în simfonie*, concert (2), sonate*, suită (1, 2) (ex. Enescu, I. din *Suita nr. 1 pentru orch.*). (O. B.)

„Internaţionala", imn revoluţionar al muncitorilor din întreaga lume, compus de Pierre De Geyter, în 1888, pe versurile poetului comunard Eugène Pottier (1816—1887). A devenit imn (2) de stat al Uniunii Sovietice pînă la crearea actualului imn. Este, de asemenea, imnul partidelor comuniste. (I. R.)

Interpret, muzician (cîntăreţ, instrumentist sau dirijor) care execută lucrările scrise de compozitor*, avînd astăzi un statut social precis. În funcţie de genul (1, 1) muzicii pe care o cîntă, I. poate fi de muzică populară*, uşoară*, simfonică* sau camerală*, instrumentală* sau vocală* etc. În muzica pop., care este o muzică ce se caracterizează prin oralitate, I. se confundă adesea cu creatorul. Chiar în muzica profesionistă, o clară delimitare a I. de creator se realizează abia în sec. 19. Dar, oricare ar fi genul căruia-i aparţine, I. are menirea de a face să trăiască muzica pentru public. În acest sens este un mediator între compozitor şi public. I. trebuie să înţeleagă pentru sine sensurile muzicii create de compozitor, intenţiile notate de acesta în partitură* şi să le tălmăcească pentru a le transmite publicului în cele mai perfecte condiţii tehnice muzicale şi expresive*. Pentru a putea realiza toate acestea, I. trebuie să posede o cultură muzicală şi generală deosebită. I. se formează în şcoli de specialitate muzicală, Conservatoare*, prin studiul disciplinelor muzicale (practice şi teoretice). (M. M.) ■ În folclor*, considerînd cîntecul (executat vocal sau instr.) ca pe un bun propriu, prin intermediul căruia îşi exteriorizează gîndurile şi sentimentele, I. îl adaptează la cerinţele sale spirituale, la gustul său artistic, în limitele unor legi tradiţionale nescrise. În muzica pop., care „nu are nici o realitate palpabilă" şi „nu prinde fiinţă decît în clipa cînd este cîntată", I. nu este un simplu executant ci şi creator. Aportul său creator diferă de modul de interpretare (în grup ori solistic), de gen (liric sau epic), de forma melodiilor (liberă sau fixă) (v. structură arhitectonică).

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *Esquisse d'une méthode de folklore musicale*, în: *Boabe de grîu*, Buc., II, 4, 1931. (E. C.)

Interpretare, acţiunea de redare în cadru public (concert (1)) de către muzicianul interpret* a unei compoziţii (1). I. presupune participarea intelectuală şi afectivă a interpretului la dezvăluirea şi transmiterea sensurilor lucrării muzicale. Prin I., o lucrare muzicală poate căpăta o multitudine de sensuri şi poate apare mereu nouă, în funcţie de laturile conţinutului său pe care interpretul ştie şi poate să le evidenţieze. În multitudinea I. posibile putem deosebi două categorii de bază: I. în stilul* compozitorului şi I. în stilul personal al interpretului. În ambele cazuri interpretul trebuie să efectueze în afara studiului pur tehnic (vocal sau instr.) şi un studiu aprofundat al stilurilor diverselor epoci ale istoriei muzicii, un studiu al scriiturii muzicale specifice compozitorului, un studiu al formelor* muzicale etc. Această cunoaştere ajută interpretul la reconstituirea creatoare a atmosferei epocii căreia îi aparţine lucrarea. Cunoaşterea caracterului şi stilului compozitorului reprezintă însă criteriul de bază în realizarea unei I. adecvate. În acest caz interpretul se menţine într-o relativă obiectivitate. Desigur că o totală depersonalizare a interpretului nu este posibilă şi nici de dorit, idealul I. constituindu-l încercarea interpretului de a se identifica cu personalitatea compozitorului. Dar există şi stilul de I. în care interpretul îşi pune mai pregnant amprenta personalităţii sale, intervenind în descifrarea sensurilor muzicii cu experienţa proprie de viaţă şi muzicalitate. În asemenea I. publicul este surprins de accente neaşteptate, care reuşesc să desfăşoare sensuri noi în conştiinţa sa, de sublinieri ale unor anume valenţe estetice existente în opera interpretată. Pregătirea generală şi artistică a interpretului este hotărîtoare pentru I., fiind cu atît mai folositoare relevării expresiei (1), sensurilor majore ale muzicii cu cît este de un nivel profesional mai înalt. (M. M.)

Interval (< fr. *intervalle*), în general, diferenţa de înălţimea* dintre două sunete*. Obiectiv, I. este domeniul sonor cuprins între două sunete muzicale diferit intonate (v. intonaţie (1, 1)); subiectiv, senzaţia auditivă corespunzătoare raportului numeric dintre frecvenţele* a două sunete muzicale diferit intonate. Nota gravă este baza I. iar cea înaltă vîrful lui. I. pot fi clasificate din mai multe puncte de vedere. I. *este melodic* dacă sunetele lui sînt intonate succesiv; el devine *armonic* dacă

intonarea este simultană. Un i. melodic este descendent în succesiunea vîrf-bază şi ascendent în succesiunea inversă. *Cantitativ*, după numărul de trepte*, cuprins între bază şi vîrf, i. se clasifică în secunde*, terţe* etc. În continuare, i. de o anumită mărime cantitativă se clasifică după mărimea (valoarea) lor *calitativă*, adică după numărul de tonuri* sau semitonuri* temperate* conţinut. (Ex.: terţa mică, $1^{1/2}$ tonuri, terţa mare, 2 tonuri). Considerînd i. în funcţie de alteraţiile* simple, i. perfecte (octava*, cvinta* şi cvarta*) au trei mărimi calitative (ex.: cvartă micşorată, 2 tonuri; cvartă perfectă, $2^{1/2}$ tonuri; cvartă mărită, 3 tonuri). Celelalte i. au patru mărimi calitative. (ex.: terţă micşorată, 1 ton; terţă mică, $1^{1/2}$ tonuri; terţă mare, 2 tonuri; terţă mărită, $2^{1/2}$ tonuri). Dacă se consideră şi dublele alteraţii, se obţin mai multe mărimi calitative. (ex.: cvarta dublu micşorată, $1^{1/2}$ tonuri, iar cea dublu mărită, $3^{1/2}$ tonuri). I. enarmonice (2) sînt cele care conţin acelaşi număr de semitonuri temperate, indiferent de denumirea lor (ex.: i. de cvintă micşorată *do-sol bemol* este enarmonic cu cel de cvartă mărită *do-fa diez*). I. mai mici decît octava sînt *simple*, iar cele mai mari *compuse*, constînd dintr-un i. de octavă plus unul simplu (ex.: decima* mare *do-mi* este formată din octava *do-do* şi terţa mare *do-mi*). I. consonante* sînt octava, cvinta şi cvarta perfecte, terţa şi sexta mari şi mici; celelalte sînt disonante*. În ştiinţa armoniei (III, 1), cvarta este considerată i. mixt, consonant în unele situaţii şi disonant în altele. Terţele şi sextele au fost denumite şi consonanţe *imperfecte*, şi au fost admise tîrziu (din sec. 14) printre consonanţe. I. sînt diatonice* dacă fac parte din aceeaşi gamă* diatonică. Ele se numesc *cromatice** dacă unul din sunetele lor (sau ambele) nu fac parte din scara diatonică considerată (ex.: intervalul *re-fa diez* este diatonic în gama *re major* şi cromatic în gama *do major*). Un i. armonic simplu este răsturnat* dacă baza lui trece la vîrf sau invers (ex.: terţa mică *re-fa* este răsturnată dacă nota *re* este ridicată cu o octavă sau *fa* coborîtă cu o octavă; se obţine sexta mare *fa-re*). La i. compuse răsturnarea se efectuează ridicînd baza cu 2 octave sau coborînd vîrful cu 2 octave). În armonia tonală, i. disonante cer de regulă să fie rezolvate, adică să fie urmate de un i. consonant. Rezolvarea* se obţine mişcînd fie baza, fie vîrful i., fie ambele sunete (ex.: i. disonant *do-re* poate fi rezolvat în *si bemol-re*, *do-mi bemol* sau chiar *si bemol-sol*). ■ În acustica* muzicală, cel mai simplu mod de a determina valoarea numerică a unui i. este acela de a o exprima prin raportul supraunitar al frecvenţelor* sunetelor componente, după scara muzicală considerată (ex. în scara pitagoreică şi în cea naturală, octava = 2/1 = 2, cvinta perfectă 3/2 = 1,50, cvarta 4/3 = 1,33 etc.). În scara sunetelor egal temperate (v. *temperare*) se ia direct valoarea finală a raporturilor de frecvenţă, plecînd de la semitonul temperat $= \sqrt[12]{2} = 1{,}059$. În această scară, octava $= \sqrt[12]{2^{12}} = 2$, cvinta $= \sqrt[12]{2^{7}} = 1{,}498$, cvarta $= \sqrt[12]{2^{5}} = 1{,}334$ etc. Pentru determinarea şi compararea valorilor i. din scările netemperate (pitagorică, naturală etc.) se calculează logaritmii* raporturilor supraunitare de frecvenţă care caracterizează i. respective. Din aplicarea logaritmilor cu baza 10 derivă unitatea de măsură savart*, iar din a celor cu baza $\sqrt[12]{2}$ unitatea de măsură cent*. Se mai aplică şi calculul cu logaritmi cu baza 2, luîndu-se pur şi simplu valorile numerice din tabele, neexistînd o unitate de măsură derivată ca cele două citate. ■ În antic. îndepărtată, elemente de studiu al i. se găsesc în muzica unor popoare extraeuropene (chinez, indian etc.), dar studiul sistematic al i. a început în Europa, în cadrul şcolii pitagorice (sec. VI î.e.n.), şi a fost dezvoltat de teoreticienii următori lui Pitagora (Aristoxenos din Tarent, Euclide, Didymos, Claudiu Ptolemeu etc.). Experimental, studiul i. se efectua pe monocord*. În teoria greacă a muzicii (*harmonikḗ*), i. consonante erau numai cvarta (*diatessaron**), cvinta (*diapente**) şi octava (*diapason* (1)). Cvarta (v. tetracord) avea o importanţă comparabilă cu cea acordată astăzi octavei*. În gama prin cvinte (Pitagora), i. de ton sînt egale (9/8), dar cele de semiton sînt de două feluri: *lima* (semitonul diatonic, 256/243 = 1,053) şi *apotoma* (semitonul cromatic, 2187/2048 = 1,067). În această gamă apare şi un microinterval*, *coma* pitagorică* sau *diatonică*, 531441/524 288 = 1,013, ca diferenţă dintre suma a 12 cvinte şi suma a 7 octave. În gama naturală* (Zarlino, sec. 16) există două feluri de i. de ton: *mare* (9/8 = 1,125, egal cu tonul pitagoric) şi *mic* (10/9 = 1,111). Experienţa tonului mic face să apară i. neexistente în gama pitagorică: *coma* sintonică* sau *didimică* (diferenţa dintre tonul mare şi cel mic, 81/80 = 1,012), *coma mare* etc., cum şi o serie de i. „joase" şi „înalte" (ex. în gama *do major*, cvinta joasă *re-la* = 40/27 = 1,481 şi răsturnarea ei, cvarta înaltă 27/20 = 1,350). În gama solfegistică (sistemul Mercator-Holder) octava este divizată în 53 de microintervale (come Mercator-Holder), iar mărimea oricărui i. este măsurată de un număr întreg de come (ex.: semitonul diatonic, 4 come; semitonul cromatic, 5 come; tonul, 9 come; cvarta perfectă, 22 de come, cvinta perfectă 31 de come etc.). Această comă are valoarea $\sqrt[53]{2} = 1{,}013$.

Bibliogr.: Giuleanu, V. şi Iuşceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, vol. I, Buc., 1962; Iuşceanu, V., *Moduri şi game*, Buc., 1960; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin [1]1891, [3]1921; Dufourcq, N., (coordonator), *La musique des origines à nos jours*, Paris, 1946. (D. U.)

intonaţie (intonare) I. 1. Redare exactă a înălţimii* sunetelor în interpretarea vocală şi instrumentală, în solfegiere*; fixarea i., mai ales în repetiţii, este precedată de „darea tonului" de către dirijor şi uneori de intonarea fragmentului iniţial ce trebuie cîntat de către întreg ansamblul (I, 2). **2.** Contur al melodiei*, curbă a înălţimilor (2) în cadrul discursului muzical. **3.** În cîntul gregorian*, formulă (I, 1) cîntată de oficiant şi reluată de către cor* sau de către comunitate. **4.** Muzică de orgă, avînd acelaşi rol de preludiere ca şi i. (2) (v. preludiu (1)). De scurtă durată, i. este un mijloc eficace de fixare a „tonului" şi, în unele momente, a modulaţiei*. I. poate fi scrisă (într-o formă aleasă de organistul-compozitor: introitus*, intrada*, preludiu*, toccata*) sau improvizată*. Astfel de i. au fost transmise de cei doi Gabrieli *(Intonazioni d'organo*, 1593). Există ţări (Franţa, Anglia, Ţările de Jos, Spania, Portugalia) în care termenul nu se întîlneşte, fiind mai curînd sin. cu ricercar*. În sec. 17, mai apare în Germania. **II.1.** În muzicologia* sovietică, noţiune generică pentru ansamblul trăsăturilor structurale şi de ethos* ale unei muzici pop., trăsături transmise implicit artei culte naţionale orientate spre această muzică. **2.** În muzicologia românească, i. *pop.*, i. *folclorică* (sau biz.), suma caracteristicilor melodico-ritmice ale cîntecului pop. sau biz., desenul caracteristic al acestui cîntec; sin.: *melos pop.* (v. melodie).

Bibliogr.: Eggebrecht, H. H., *Studien zur musikalischen Terminologie*, 1955; Assafiev, B., *Muzikalnaia forma kak proţess*, 2 vol., Moscova, 1930; 1947; Goldschmidt, H., *Musikalische Gestalt und Intonation*, in Beiträge zur Mw. V, 1963. (G. F.)

intrada (cuv. în it. veche, „intrare") **1.** Piesă festivă în ritm de marş*, scrisă în stil omofon (v. omofonie) şi care, în sec. 16–17, servea drept introducere unor opere*, oratorii*, sau deschidea banchetele, balurile, procesiunile. A fost cultivată în Italia, Franţa, Anglia şi, cu timpul, s-a constituit în piesă independentă (vezi culegerea de 28 de i. a lui Alessandro Orologio, 1597). **2.** Componentă a suitei* de dansuri a şcolii germ. de la începutul sec. 17. E de obicei plasată la începutul lucrării. V. simfonia (II). **3.** În sec. 18 şi începutul celui următor, termenul a continuat să fie folosit sporadic pentru a desemna scurte uverturi*: Gluck, *Alceste*; Mozart, *Bastien şi Bastienne*; Beethoven, *Bătălia de la Vittoria*. Sin. *it. entrata*: Echiv. sp. *entrada*; germ. *Intrade, Eingang*; fr. *entrée**). (A. M.)

intrare. 1. Debutul unui pasaj; începutul unei partide (2), al unui instrument (ex.: intrările unui subiect* de fugă*); i. se numeşte, în canon (4), şi semnul prin care se marchează locul (momentul) unde începe fiecare din vocile (2) imitante. **2.** Indicarea în execuţie a unei piese muzicale în ansamblu (I, 2) (simf. coral, uneori cameral), a debutului fiecărei partide printr-un gest al dirijorului (v. Auftakt (2)).

introducere 1. (în muzica instrumentală) Secţiune cu caracter introductiv şi tempo (2) de obicei lent care precede *Allegro* (2)-ul iniţial (uneori şi pe cel final*) al unei forme ciclice* (sonată*, cvartet (2), simfonie* etc.). Pare să derive din *grave**-le iniţial al suitei* şi sonatei preclasice. Dimensiunile i. sînt foarte flexibile: de la cîteva măsuri* pînă la o adevărată mişcare închegată, cu una sau mai multe idei muzicale (ex. *Simf. a VII-a* de Beethoven). De obicei i. contrastează prin tempo şi caracter cu *Allegro*-ul pe care-l precede. Dincolo de acest contrast însă, se simte cum treptat compozitorii caută să lege structural i. de restul lucrării, de la subtile (şi uneori greu perceptibile) schiţări ale elementelor tematice pînă la afirmarea explicită a ideii de bază a unei simfonii ciclice* (Ceaikovski, Franck, Enescu). **2.** Parte prin care încep unele oratorii*, ce nu poate fi asimilată unei uverturi* (ex. *Creaţiunea* de Haydn). În muzica de operă*, se întîlnesc i. ce urmează imediat după uvertură *(Norma* de Bellini, *Ifigenia în Taurida* de Gluck). În genere însă, termenul e folosit liber, putînd desemna chiar preludiul (3) lucrării (ex. *Faust* de Gounod) (A. M.)

introitus (cuv. lat.: < *antiphona ad introitum)*, cînt procesional cu caracter antifonic*, extras de obicei dintr-un psalm* şi cîntat de cor la începutul miselor*. Textul este biblic. Utilizat în cadrul serviciului religios încă din sec. 5, pentru a acompania cortegiul de intrare a oficiantului, i. a cunoscut restrîngerea treptată a dimensiunilor sale astfel încît, de la versetele unui psalm, cîntat integral sau fragmentat, s-a ajuns la 1–2 versete ce încadrau *Gloria**. În sec. 15–16 se întrebuinţau chiar 2 i., cîntate în manieră responsorială de 2 coruri diferite. Sin.: *ingressa* (< ingressa *officium ad praelegendum*). V. *Kyrie eleison*. (C. S.)

invenţiune, în sens restrîns formă* muzicală în stil contrapunctic* imitativ* ce îşi are originea în baroc*. În sens larg, invocînd geneza termenului, din a doua jumătate a sec. 16 şi pînă azi, se desprind mai multe semnificaţii; i. se poate referi la orice fel de piesă muzicală care nu poartă numele specific genului, la piese de genuri diferite, sau la cele care aparţin unor genuri noi care nu reprezintă încă o categorie aparte. De asemenea sensurile noţionale ale cuvîntului i. prezintă în muzică tot două aspecte: cel general, care desemnează *invenţivitate* muzicală, şi cel particular, ce indică un înţeles restrîns de temă* cu latenţe dezvoltătoare, capabilă de a zămisli forme muzicale inedite. Apare astfel, prin noutatea formei corelată cu libertatea ei, conceptul de *formă principiu* (i. – ca principiu de compoziţie, nespecificîndu-se un anumit tip de formă). Deşi pe plan teoretic se accentuează sensul noţional cu

aspecte diferențiate, în care este inclusă și ideea de formă, istoria muzicii ne-a obișnuit cu sensul de formă (liberă !) în stil imitativ (la Pietro Pontio, — *Dialogo .... della Theorica e Prattica di Musica*, 1592). Mai mult, H. J. Moser indică prin I. o determinare de gen (1, 2) muzical: pentru chanson*-ul de amplă dimensiune (Cl. Janneqnin) și pentru lucrările contrapunctice* care nu sînt fugi* sau canoane (4). Desigur, în practica muzicală, termenul este strîns legat de creația lui J. S. Bach (*Invențiuni la două și trei voci*, 1720—1723), deși el a fost utilizat și înainte (de pildă de către F. A. Bonporti — *Invenționi a violino solo, op. 10*, 1712—1713 ?). Însă termenul cuprinde, în creația lui J. S. Bach, atît dimensiunea teoretică de *ars inveniendi*, științifico-fundamentată în barocul muzical reprezentînd un domeniu în studiul compoziției (2) (R. Dammann), o metodă de a se ajunge la inventivitatea muzicală (H. H. Eggebrecht) și o posibilitate de raționalizare a procesului creator (în opoziție cu inspirația *neprevăzută!*), cît și dimensiunea practică prin care este creată compoziția (2) muzicală, ca operă de artă ce a deschis orientări estetice noi, și ca lucrare capitală pe plan didactic, reprezentînd un moel armonico-polifonic (precum *Clavecinul bine temperat*, 1722), în fixarea și afirmarea principiilor tonale; menționăm că eșalonarea inițială a celor *15 Invențiuni la două voci* și *15 Invențiuni la trei voci* — ascendentă și descendentă — respectiv:

Do-re-mi-Fa-Sol-la-si

Si bemol-La-sol-fa-Mi-Mi-bemol-Re-do

a fost o reușită practică (pedagogică) de a prezenta în mod gradat tonalitățile (2) de la cele mai simple la cele complexe, lucru generalizat în *Clavecinul bine temperat*. Totodată, *Invențiunile* lui Bach înseamnă un pas important în domeniul execuției muzicale constituind una din treptele didactice obligatorii în formarea instrumentiștilor. ■ I. s-a perpetuat pînă în zilele noastre fiind unul din procedeele proprii lucrărilor ce nu se vor fi încadrat în forme sau genuri prestabilite. Astfel forma bi- sau tripartită inițiată de Bach cît și stilul contrapunctic imitativ au primit de a lungul timpului aspecte noi, invocînd mereu sensul noțional de inventivitate. Mărturie stau lucrările semnate de A. Berg, B. Bartók, G. Petrassi, E. Pepping, B. Blacher, W. Fortner, Z. Vancea, Șt. Niculescu, C. D. Georgescu, M. Moldovan, L. Glodeanu, ș.a. O analiză remarcabilă a *Invențiunilor* lui Bach a fost realizată de S. Toduță în *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. II, Buc. 1973.

inversare, procedeu de prezentare a unei idei muzicale pe un principiu de simetrie* (în „oglindă"), în așa fel încît sensul intervalelor* să fie contrar aceluia din „original" (din urcătoare, intervalele devin suitoare și invers). Proprie canonului (1), I. (ex. 1). a continuat să joace un rol important și în prezenarea răspunsului* în fugă*. Pentru păstrarea caracterului tonal al răspunsului, I. respectă doar „pasul" intervalic nu și calitatea intervalului (de pildă, secunda* poate deveni din mare mică și invers, echivalînd mutațiile (4) de cvintă* în cvartă* și invers, de terță* în secundă și invers, ce asigură de asemenea un



(Rondelus Viderunt, apud: Fred Findel, in Mf, Heft 1, 1979)

ex 2





(J.S. Bach, Fuge V din Kunst der Fuge)





(J.S. Bach, Canon perpetuum din Musikalisches Opfer)









(A. Schönberg, Variaţiuni pentru orchestră, op 31)

Inversare

răspuns de fugă tonal — ex. 2); dimpotrivă, o i. riguroasă (ex. 3) respectă (ca şi răspunsul de fugă real) natura şi calitatea intervalelor. Ca procedeu de variere a seriei*, i. trebuie să redea cu stricteţe natura şi calitatea intervalelor stării originare şi, în plus, să obţină simetria* pornind de la o axă ce trece prin primul sunet al seriei (ex. 4.) Echiv. fr. *renversement*; germ. *Umkehrung*. (G. F.)

Ionic (< eponimul" Ἴων — erou mitic). **I.** (în prozodia* antică) Dipodie* alcătuită din două silabe lungi şi două scurte (un piric* şi

un spondeu*). După felul cum sînt dispuse silabele, I. are două variante : I. *major*, cu spondeul la început (— — ∪ ∪) şi I. *minor*, care începe cu piricul (∪ ∪ — —). II. 1. În sistemul modal al grecilor antici, I. era modul (I, 1) de *sol* (sinonim cu hiperlidicul, hipofrigicul sau iasticul) 2. În ev. med., I. a devenit mod (I, 3) de *do* şi, ulterior, a evoluat dînd naştere majorului* din sistemul tonal funcţional. V. *tonalitate*. (A. M.)

ionika, orgă ~ v. **electrofone, instrumente.**

ipovoleis v. **psalt.**

iraţională, valoare ~, valoare* rezultată din diviziunea (1) excepţională a duratelor* (triolet*, cvintolet*) etc. Termenul a fost împrumutat din matematică pentru a defini raportul dintre divizorul obişnuit al măsurilor* (2, cu multiplii săi, pentru cele binare*, 3, cu multiplii săi, pentru cele ternare*) şi un divizor străin (5, 7, 9 etc.) apărut ocazional. Dar dacă trioletele, sextoletele*, septoletele* etc. dau într-adevăr raporturi iraţionale (căci 2/3, 4/6, 4/7 nu pot fi exprimate prin fracţii zecimale finite), în cazul duoletelor*, cvartoletelor* sau cvintoletelor, termenul de „iraţional" e aplicat într-un mod arbitrar, raporturile create (3/2, 3/4, 4/5) fiind, matematic vorbind, „raţionale". (A. M.)

irmologhion v. **catavasier** (2).

irmologhion calofonicon, carte în notaţie (IV) psaltică (biz.) care cuprinde „cîntări împodobite", frumoase. Manuscrisul *Irmologhion calofonicon*, al lui Macarie Psaltul, cuprinde 20 irmoase*, „frumos viersuitoare", cum le numeşte autorul. (S. B. B.)

irmologie, stil ~ (BIZ.) v. **eh ; stil.**

irmos (BIZ.). (< gr. εἱρμός *eirmos* „legătură, înlănţuire"), prima strofă sau tropar* din poemul condac* sau din fruntea fiecărei ode (3) a canonului (2). I. este alcătuit, la unii autori, din 3—13 versuri, iar la alţii din 20—30. Potrivit legii izosilabiei (gr. ἰσοσυλλαβοῦντα *isosillabunta*) I. şi troparele au riguros acelaşi număr de silabe, iar potrivit aceleia a homotoniei (gr. ὁμοτονοῦντα *omotonunta*), troparele reproduc toate accentele (III, 1) ritmice ale I., servind ca punct de plecare acrostihului*, determină forma tuturor strofelor, asigurînd unitatea poemului (canonului). Pînă astăzi, odele poartă în fruntea lor uneori I. întreg; alteori numai primele cuvinte, pentru a indica melodia pe care se vor cînta troparele odei respective. I. canonului de la utrenia* sărbătorilor mari se numesc catavasii*. V. ; *automelă; prosomie*. (S. B. B.)

irozi, teatru popular, cu caracter religios, de origine cultă, care înfăţişează legenda naşterii. Despre prezenţa I. la români nu deţinem date anterioare sec. 18 (Miron Costin). Kogălniceanu menţionează ca interpreţi ai „misterelor religioase" irodul sau betleemul pe „dascăli şi pe dieci", iar mai tîrziu, pe „fii de boieri". În sec. 19 obiceiul a fost preluat de popor : „tacimuri irodeşti" pe care îl jucau „pe la moşiil boierilor" şi „la casele negustorilor" (Burada) Pătrunzînd în repertoriul maselor, I. li s-au adus treptat modificări, în contact, probabil şi cu teatrul de haiduci şi de păpuşi (Caraman), cu conţinutul profan al acestora, ceea ce a apărut ca o necesitate psihologică de compensare a atmosferei religioase. În multe zone, I. anticipă sau continuă teatrul de păpuşi (Brăiloiu). Repertoriul este eterogen ; se succed cîntece de stea *, melodii de origine bis. cu melodii adaptate sau create de popor, cu cîntece din armată, romanţe (2) şi cuplete de revistă*. Sin. : *vicleim ; vertep*.

Bibliogr. : Brăiloiu, C. şi Stahl, H. H., *Vicleiul din Tîrgu-Jiu*, în *Sociologie Românească*, I, nr. 12, Buc., 1936 ; Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova*, I, Iaşi, 1915 ; Vrabie, Gh., *Teatrul românesc*, în : *Studii şi cercetări de istorie lit. şi folc.*, Buc., 1957 ; Caraman, P., *Motive româneşti în literatura semipopulară cehă*, în : *Arhiva*, 1929 ; Ghircoiaşiu, R., *Contribuţii la istoria muzicii româneşti*, Buc., 1963 ; *Istoria literaturii române*, I, Buc., 1964. (I. C.)

ison (gr. ἴσον). Ca element de *notaţie* (IV), I. beneficiază de o definire corespunzătoare funcţiei sale mnemotehnice : „nici suie nici pogoară" (Nifon Ploeşteanu), „. . . însemnează egal. Nu reprezintă nici calitate nici cantitate, ci repetă neuma precedentă" (Gr. Panţiru). Deşi element atît de important în execuţia muzicii bizantine*, I. nu se supune în acest caz aceleiaşi precizjuni noţionale, dînd impresia că între cele două sfere de aplicare ar exista o incompatibilitate. În fapt, trăsătura de unire între implicarea sa microstructurală şi cea macrostructurală o constituie ideea de repetare a sunetului, de ţinere pe loc a înălţimii (2). I. devine astfel un sunet continuu („comparabil cu fondul de aur al icoanelor", A. Souris), însoţitor al melodiei şi care conferă monodiei* biz. o dimensiune suplimentară. Afirmaţia aceluiaşi N. Ploeşteanu : „Cucuzel (. . .) a stabilit I. *melodiilor papadice*" ar putea să sugereze o dependenţă a I. de anumite tipuri de melodii ; practica actuală relevă însă o aplicare spontană, nerestrictivă dar şi neobligatorie a acestuia la orice melodie. Fără a avea o consecinţă directă în modificarea structurală a muzicii biz., în trecerea acesteia din stadiul monodic în cel multivocal* (cu excepţia, poate, a cîntului siriac, unde un anume fel de organum*, constituit din cvarte* paralele, precede probabil practicile occid. similare), I. prezintă unele similitudini dar şi unele deosebiri faţă de burdon (1) sau de pedală (2) polif.-arm. O pedală, în general, „. . . conferă melodiei o dimensiune complementară : dă naştere unei reciprocităţi de relaţii simultane. Pe de o parte, el acuză obiicitatea melodiei, pe de alta, chiar această oblicitate certifică imobilismul pedalei" (A. Souris). Aceeaşi reciprocitate dintre cinetismul melodiei şi imobilitatea sunetului „ţinut" este proprie şi execuţiei cu I. Dar, în timp ce pedala se plasează într-un sunet precis şi anume

la sfirșitul unei piese instr. ca extindere a cadenței (1), prin „dilatarea" acordului* de dinaintea acordului final, I., propriu unei muzici vocale, poate fi continuu (asemănindu-se, prin aceasta, mai mult cu burdonul) sau discontinuu, plasat fiind in orice punct al piesei. Pedala se află întotdeauna în bas. (III, 1) pe sunetele Γ sau D, i. plasindu-se și el în partea gravă a melodiei, mai întotdeauna pe *finalis* (v. finală) și mai rar pe cvinta modului (I, 3). Spre deosebire de pedala ce relativizează funcțiile* armonice, printr-o indiferență aproape totală față de momentul tonal (2), i. are o convergență nu numai față de finală ci și de celelalte puncte ale melodiei (subînțelege permanent finala chiar și atunci cînd sunetele melodiei nu sint identice cu aceasta). Tendința pedalei este *centrifugă*, iar a i. *centripetă*. O seamă dintre caracteristicile i. au fost preluate de către creatorii români în compoziția polif.: desfășurarea armoniilor în funcție de punctul stabil al i. (D. G. Kiriac), desfășurarea melodiei pe temeiul unui i. (sau dublu — i.), pedala-i (P. Constantinescu); asimilat cu unisonul*, I. participă — ca sunet izolat sau intermitent (adesea subînțeles) — la obținerea unor texturi polif., în speță eterofonice* (Șt. Niculescu).

Bibliogr.: Ploeșteanu, N., *Carte de muzică bisericească*, Buc., 1902; Panțiru, Gr., *O valoroasă contribuție românească la studiul muzicii bizantine* (II) in *Muzica*, Buc., nr. 3/1968; André Souris, art. *Mélodie* in *Encyclopédie de la musique*, „Fasquelle", Paris, 1961 vol. III; Eisikovits, M., *Contribuții la studiul tratării disonanței în creația lui J. S. Bach*, in *Lucrări de muzicologie*, vol. 4, Cluj, 1968. (G. F.)

istesso tempo (**l'istesso tempo** și **lo stesso tempo**) (loc. it. „tempo egal, identic"), indicație utilizată în dreptul unei schimbări de măsură* pentru a atrage atenția asupra egalității dintre unitățile de timp (de ex.: ♩=♩ în schimbarea 3/4 sau 4/4); cînd unitatea de timp se schimbă, indicația arată că o măsură este egală cu cealaltă (de ex.: 𝅗𝅥=𝅗𝅥. în schimbarea 2/4 cu 6/8). Pentru evitarea confuziilor, i. este înlocuită cu indicarea exactă a valorilor (II, 1) de note* ce trebuie să rămînă echivalente.

istoria muzicii, succesiunea în timp și spațiu a faptelor privind viața muzicală și relațiile sale cu viața socială, opera de artă muzicală, interpretarea și receptarea acesteia, considerate la nivel universal sau regional și redate în generalitatea și specificitatea lor în virtutea unei viziuni ideologice și axiologice unitare. Fenomenul muzical, în expresia sa rudimentară ori elementară, ocupînd un loc remarcabil în existența unor populații cu organizare încă tribală sau, dimpotrivă, în formele evoluate ale unei arte sincretice* ori autonome, așa cum o dovedesc marile culturi ale antic. (Egipt, Grecia — v. greacă, muzică; Roma, India, China, Japonia, Indonezia etc.), ale unor grupuri de popoare (cele islamice de ex.), ale unor națiuni (în sensul modern al noțiunii), ale unor entități culturale complexe, ca de ex. muzica europ. și în cadrul acesteia, muzica occid., ale unor epoci stilistice mai mult sau mai puțin unitare (Renaștere*, baroc*), ale unor școli (ex. școlile naționale), grupuri și curente (clasicism*, romantism*, impresionism*, expresionism*, neoclasicism*) constituie obiectul și substanța i.: în funcție de concepția dominantă a i., aceste fenomene sint reflectate, global sau parțial, dependent sau independent de viața politică și socială a momentului avut în vedere. ■ Periodizarea însăși ține seama de aceste date și coordonate, ponderea unui fenomen sau a unora dintre laturile sale fiind determinantă pentru desemnarea perioadelor istorice (în care factorul cronologic este îndeobște respectat). Constatarea, chiar anterioară concepției marxiste despre istorie, că muzica este supusă acelorași determinări politice și sociale ca și alte fenomene ale vieții materiale și spirituale a condus la desemnarea unor epoci și perioade ale i. înlăuntrul istoriei generale. În plus, o seamă de date și trăsături estetice, aparținînd celorlalte arte, au fost echivalente pe plan muzical, găsindu-se, inclusiv în folosul periodizării, suficiente puncte comune între romantismul literar și cel muzical, între impresionismul plastic și cel al artei sunetelor etc. Unele cercetări înclină, dimpotrivă, spre constituirea perioadelor i. din interiorul fenomenului muzical — uneori pe temeiul schimbărilor intervenite în tehnica componistică, propunîndu-se astfel înlocuirea unor termeni ca Renaștere prin „epoca polif. vocale", a aceluia de baroc prin „epoca basului cifrat"* (Eggebrecht), a aceluia de expresionism prin serialism* etc. Dacă spațiul europ. a pus relativ mai puține probleme privind periodizarea, iar confruntările de optici și de concepții nu au împiedicat constituirea în cele din urmă a unui concept îndeajuns de clar al muzicii europ., scrierea însă a unei i. universale — în înțelesul ei cel mai deplin — a dovedit caducitatea unor optici și, nu mai puțin, suficiența europocentrismului. Prin cercetările etnomuzicologiei*, ale muzicologiei comparate, prin pătrunderea în orbita interesului științific a vechilor culturi tradiționale ale Orientului, s-au impus date noi ce trebuiau alăturate și inserate, în întreaga lor specificitate, în corpul considerat cîndva desăvîrșit al muzicii (europ.), s-au operat mutații de ordinul valorii. Ist. univ. a muzicii tinde să înglobeze astăzi tot ceea ce se cunoaște cu privire la muzica planetei, prin contribuția unor muzicologi de o specializare adesea extremă, într-un spirit care, raportat la metodă, se dovedește oarecum eterogen, dar deosebit de fecund prin sugestiile oferite cercetării și cu consecințe deja previzibile în modelarea gustului pentru

artă. ■ Limpezimea conceptului de I. este, firește, o consecință a limpezirii conceptului de istorie în genere, deși trecutul venerabil al istoriei propriu-zise nu a înrîurit decît tîrziu apariția unor veritabile I., primele scrieri rezumîndu-se, ca și în alte sfere ale activității științifice sau artistice, la consemnarea de mituri, legende și anecdote. Pasul următor l-a constituit alcătuirea, în sec. 19, de biografii consacrate marilor muzicieni (Forkel și Spitta: Bach; Chrysander: Händel; Fétis: „biografiile universale"). Către sfîrșitul aceluiași sec. (Ambros) și mai ales la începutul celui următor (Lavignac) — cînd se generalizează și acceptarea I. ca disciplină universitară — apar atît ist. univ. cît și cele axate pe curentele naționale sau pe epocile importante (antic., ev. med., Renaștere, muzică modernă). Constituirea I. în sec. 19 a fost favorizată de „explozia" creatoare proprie romantismului (ceea ce a și imprimat acestui sec. o orgolioasă și izolaționistă autocontemplare) și de climatul obștesc în care s-a instituit o viziune istorică și despre istorie. Ideea unei creșteri valorice continue (avînd ca reper și ca etalon tocmai romantismul) a întărit convingerea existenței unui progres neîntrerupt în istorie. Dar evoluționismul acesta plat a fost părăsit deîndată ce I. a pășit în faza sa modernă, convingerea cercetătorilor fiind aceea a echilibrului existent între epoci și a pluralității culturilor. Ceva din imaginea acestui evoluționism s-a păstrat totuși în mentalitatea avangardei sec. 20, care argumentează necesitatea schimbării (radicale) prin inexorabila înlocuire una prin alta a epocilor creatoare în numele progresului neîntrerupt. Este tot atît de adevărat, însă, că, departe de mai avea aceleași afinități și aptitudini de cunoaștere ca față de sec. 19, I. rămîne pretutindeni profund îndatorată epocii actuale, principala cauză a acestei situații constînd în răsturnările radicale ale principiilor de creație, în succesiunea vertiginoasă a tehnicilor, ceea ce se răsfrînge, dacă nu negativ, în orice caz ca o frînă asupra criteriilor de investigare istorică. ■ Confundată cîndva cu muzicologia* însăși, I. este și astăzi o disciplină prioritară în sistemul acesteia. Nu doar frecvența scrierilor de I. îndreptățește o atare afirmație ci și faptul că, în ipostaza ei actuală, I. sintetizează o seamă dintre rezultatele oferite de arheologie, istorie și de istoria artelor, etnomuzicologie, psihologie muzicală*, analiză* a operei (coroborată cu „monumentul" și documentul sonor), organologie, sociologie, paleografie (biz., greg., orient.), aceste științe adiacente procurînd I., pe de o parte, datele concrete, iar pe de alta, împrumutîndu-i metodele lor, chemate să întregească, prin complementaritate, metodologia generală. Împrumutul este, de altfel, reciproc, ceea ce este dovedit, de pildă, de etnomuzicologie, care, în folclorul* copiilor și al adulților, a descoperit indicii ale începuturilor muzicii, în egală măsură profitabile și pentru I. (pentru a nu mai vorbi de faptul că, datorită conservatismului său, folclorul poate pune la dispoziția I. suficiente relicve de artă muzicală, destinate să acopere petele albe de pe harta disciplinei prioritare); la rîndul său, folclorul se străduiește, dincolo de oralitatea sa și de „scurtimea memoriei" produsului colectiv, să-și alcătuiască propria-i istorie. ■ Și în România I. a debutat prin sporadice consemnări de fapte muzicale, la cronicari dar, mai ales, în relatările unor călători străini prin țările române. Odată cu apariția școlii naționale și cu cultivarea unei compoziții de tip occid., cu dezvoltarea artei interpretative se afirmă interesul pentru biografic (Poslușnicu) dar și pentru istoria instituțiilor artistice (T. T. Burada). Istoria ca știință, ghidată de metode și o concepție unitară, se afirmă prin George Breazul, cel care coroborează sursele propriu-zis istorice cu cele oferite de folcloristică. El este cel care pune și bazele unei I. vechi, prin cercetarea izvoarelor ant. referitoare la traci și la muzicalitatea lor și atrage în același timp atenția asupra valorilor medievale ale muzicii din Transilvania ca și asupra acelora biz., ce trebuie integrate I. noastre profesioniste. Luînd ca punct de pornire această moștenire, cercetarea istorică actuală a acordat atenția etapei dacoromane (Tomescu), celei a ev. med. (Ciobanu, Moisescu, Barbu-Bucur), celei moderne (Vancea, Clemansa Firca). Numeroase monografii, avînd ca obiect personalități artistice din toate timpurile, formații și instituții muzicale, furnizează lucrărilor de sinteză date indispensabile. Istoriile generale privind muzica românească (Ghircoiașiu, Ghenea, Octavian L. Cosma, Brâncuși, Viorel Cosma) pornesc de la aceeași premisă a continuității epocilor stilistice și a complementarității culturilor ce și-au extins influența pînă pe teritoriul României, influență care, departe de a fi estompat trăsăturile muzicii autohtone, au contribuit la accentuarea acestora, la definirea originalității ei, în condițiile unui stimulator circuit al valorilor univesale. (G. F.)

izoritmie (< gr. ἴσος „egal" și ῥυθμός „ritm") 1. Termen creat de muzicologul german Friedrich Ludwig în 1902 pentru a defini un procedeu de compoziție specific curentului Ars Nova*. Tenorul (3) unui motet* izoritmic se baza pe o succesiune de durate (1) (note și pauze) numită *talea* și care se repeta întocmai de la începutul pînă la sfîrșitul piesei (ultima apariție a „seriei" putea totuși comporta modificări). Acestei *talea* îi corespundea o succesiune de înălțimi (2), de asemenea fixă, numită *color*. *În cazurile cele mai simple de izoritmie,* *talea* și *color*-ul coincideau, tenorul respectiv prezentîndu-se ca un fel de ostinato*. În lucrările mai elaborate însă, cînd *color*-ul era mai lung sau mai scurt decît *talea*, apăreau decalaje cu urmarea că aceeași celulă ritmică avean mereu altă melodie și, reciproc, aceeași serie de înăl-

timi (2) — altă organizare metro-ritmică (v. polimetrie). Procedeul — care nu e lipsit de unele contingențe cu serialismul* modern — poate fi întrezărit încă din sec. 13 (la Perotinus) dar e intens folosit abia în sec. 14, în creația lui Philippe de Vitry și Machault (acesta din urmă îl extinde la alte voci (2) decît tenorul, aplicîndu-l și în unele genuri laice). În veacul următor mai apare la Dufay, Dunstable și la alții, dar iese treptat din uz. 2. Concomitență a valorilor, la toate vocile, pe parcursul unei compoziții (ex. formele primitive de polif.: organum*, conductus*; *odele* (3) umaniste).

Bibliogr.: Ludwig, F., *Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts*, In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, IV, Leipzig, 1902–1903; Besseler, H., *Studien zur Musik des Mittelalters*, II. *Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry*, In: *Archiv für Musikwissenschaft*, VIII, Leipzig, 1926; Korte, W., *Studie zur Geschichte der Musik in Italien*, Kassel, 1933; Gleason, H., *Isorhythmic Tenors in the Three-Part Motets of the „Roman de Fauvel"*, In: *Bulletin of the American Musicological Society*, 1943. (A. M.)

izosilabie v. *irmos*; *prosomie*.

înălțime 1. (acustică). Calitate a sunetelor* care permite plasarea lor pe o scară convențională, de la cel mai „jos" (grav) la cel mai „înalt" (acut). Portativul* este o reprezentare grafică a acestei scări. Există o corespondență

în bota v. *feciorească* (1).

încrucișare 1. Inversare de scurtă durată a registrului (1) vocilor (2) apropiate (ex. linia melodică a sopranului (2) trece dedesubtul celei a alto (5)-ului sau celei a basului (III, 1) urcă deasupra liniei melodice a tenorului (2). 2. Execuția la un instr. cu claviatură*, cu mîna stîngă peste mîna dreaptă, într-un registru mai înalt decît cel obișnuit (indicație abrev. *s.m.*) sau invers, cu mîna dreaptă peste mîna stîngă, într-un registru mai jos (indicație abrev. *d.m.*) 3. Dispunerea coardelor* (ex. la pianină), pentru a permite amplasarea lor pe o lungime mai mare într-un spațiu restrîns

înlănțuire 1. Mod de juxtapunere* a două acorduri*, în funcție de structura fiecăruia (componența intervalică*), starea* acordurilor, sunetele comune, necesitatea rezolvării disonanțelor* și a evitării cvintelor* și octavelor* paralele. V. *armonie*; *mișcare* (1). 2. Într-o compoziție ciclică (2), executarea fără pauză a mișcărilor, ceea ce se indică de obicei prin *attaca**.

înregistrare. Captarea, păstrarea și apoi redarea sunetelor a preocupat omenirea din timpuri îndepărtate; în sec. 16, fizicianul italian



Încrucișare (1)

biunivocă între î. sunetului și frecvența* vibrației* care l-a produs. Î. este caracteristica subiectivă a frecvenței. V. *logaritm*. (D. U.) 2. Element fundamental al muzicii, din a cărui variație (v. î. (1)), exprimată de fapt prin raporturi intervalice*, se constituie melodia*. Î. îi sînt supuse și dimensiunile multivocale*, care, în fapt, sînt concomitențe de î. Toate sistemele (II) modale și tonale privesc organizarea, pe diverse principii, a î. La rîndul ei, țesătura polif. sau arm. are propriile legi de organizare a î., în funcție de voci (2), mișcări ale acestora (paralelă (2), contrară oblică*), de densitate (v. acord; poziție (3)), repartizarea timbrurilor* voc. sau instr. (v. instrumentație; orchestrație; *Klangfarbenmelodie*) etc. ■ Cunoscut și sub numele de parametru* al î., în muzica dodecafonică*, î. a cunoscut, de asemenea, cel dintîi efect al organizării seriale*. Principial, în această muzică, î. organizată nu se mai constituie în mod obligatoriu într-o melodie (v. și punctualism). (G. F.)

Giambattista della Porta își imagina că vorbele pot fi închise în cilindri de plumb, care apoi redeschise dau drumul cuvintelor. De la imaginație s-a trecut la realizarea unor jucării și mecanisme cîntătoare în sec. 17 (*boîtes à musique*, harfonela, chardifon, polifon, eufoniu, simfonion — v. mecanice, instrumente). În sec. 19, apar „turcoaica vorbitoare", construită de mecanicul germ. Faber (1841), funcționînd pe baza unui mecanism cu foale, și apoi un aparat imaginat de muncitorul tipograf Edmond-Léon Scott, *fonoautograful*, care consta dintr-un cilindru acoperit cu funingine pe care se înscriu curbe corespunzînd vibrațiilor* provocate unei membrane de către o sursă sonoră. Cu anul 1877 începe adevărata istorie a î. și reproducerii sunetelor — odată cu apariția *fonografului cu cilindru* imaginat de Charles Cros (în Franța) și Thomas Alva Edison (în S.U.A.). Această invenție va duce mai departe la apariția gramofonului*, a patefonului, a pik-up-ului, a î. pe disc*. În anul 1898,

însă, fizicianul danez Valdemar Poulsen se gîndește la posibilitatea î. sunetelor pe cale electromagnetică și deschide astfel drumul î. electromagnetice, a magnetofonului* și celorlalte aparaturi adiacente, integrate procesului de î. și redare sonoră. În 1900, V. Poulsen publică, în revista *Annalen der Physik*, principiul *telegrafonului* său : de la un microfon*, vibrațiile sonore erau transformate în impulsuri electrice, care cu ajutorul unui electromagnet se imprimau pe o sîrmă de fier, deplasată manual prin fața acestui dispozitiv. La expoziția internațională de la Paris (1900), V. Poulsen primește Marele premiu pentru *telegrafonul* inventat. În 1920, Dr. Stille a obținut succese în acest domeniu folosind o sîrmă de oțel, apoi Pfleumet din Dresda (1928) a construit un aparat care, în locul sîrmei de oțel, avea o panglică de hîrtie impregnată cu granule de fier, servind drept suport al î. În 1935, s-a construit un dispozitiv care folosea în locul benzii de hîrtie o peliculă de celuloid pe care erau impregnate granule de fier (precursoare a benzii magnetice actuale), astfel născîndu-se așa-zisul *magnetofon*. Calitatea reproducerii sunetelor la acest magnetofon era egală cu calitatea reprodusă de o placă de patefon. În perioada respectivă, î. magnetice au fost întrebuințate în egală măsură cu plăcile de patefon. Printr-o întîmplare fericită (1941), lucrînd cu un amplificator defect, Dr. von Braunmühl și Dr. Web au reușit să pună la punct un nou procedeu de î. numit *Hochfrequenzvormagnetisierung*, adic premagnetizare cu înaltă frecvență. Labor toarele AEG — Telefunken, la Berlin, a perfecționat procedeul și au pus la punct prim magnetofon profesional. Astfel, î. magnetic se perfecționează continuu, aparatura tehnic de î. și redare, amplificarea ajungînd la u înalt nivel de tehnică, realizînd î. de înalt fidelitate și putîndu-se obține efecte sonor deosebite. Î., care era la început doar un mijl de a reproduce o sursă sonoră (voce vorbit muzică), este folosită pentru realizarea muzic însăși (muzica electronică*). Tehnica folosir muzicii preînregistrate în concerte (I), f singură, fie susținînd un alt comentariu muzic „pe viu", precum și dialogul dintre muzic produsă de sursele tradiționale și cele electronic (uneori canonul (1) între muzica „pe viu" înregistrarea ei, imediat redată — v. *play back*) au pătruns curent în practica muzical componistică, determinînd o nouă direcți a dezvoltării acesteia în sec. 20. (M. M.)

însăși-melodia v. **automelă.**

însuși-glasul v. **automelă.**

întindere v. **ambitus (1).**

întîrziere, prelungirea duratei **(I, 1)** unu sunet (sau a mai multora) dintr-un acord

b) nepregătită

(W. A. Mozart, Sonata în Si♭ major pentru pian, K V 333)

ÎNTÎRZIERE

a) pregătită

Intîrziere

peste noul acord, în care se schimbă celelalte voci (2) și din care vocea prelungită nu mai face parte. Rezultă astfel o disonanță* (foarte rar consonanță*) situată la o secundă* superioară sau inferioară față de sunetul real din acord la care de obicei se rezolvă*, și anume pe un timp (I, 2) — sau pe o fracțiune de timp. Î. poate fi: a) simplă sau multiplă (înlocuind un sunet real sau mai multe); b) î. multiple: de același sens (ascendent sau descendent) sau combinate; c) pregătită (se rezolvă la aceeași voce) sau semipregătită (se rezolvă la altă voce); nepregătită (atacată), numită și apogiatură*. Î. este socotită ca o proiecție armonică a sincopei*.

întoarsa v. **învîrtita.**

în trei ciocane v. **sîrba.**

învățămînt muzical, parte constitutivă a învățămîntului general avînd drept scop dezvoltarea unui anumit grad de capacitate muzicală generală sau specială. În î. antic, teoria, căreia i se adaugă o bază filosofică și matematică, era diferențiată de practică, aceasta din urmă fondată exclusiv pe imitația maestrului, deci empirică. În ev. med. se menține distincția între *musicus* și *cantor**, practica instr. ocupînd locul al treilea, ca apanaj al *joculatores* (v. *jongleur*) și neintervenind decît ca accesoriu în învățămîntul oficial. Î. ocupa primele trei din cele cinci puncte în care era prevăzut învățămîntul de către Carol de Mare: psalmodierea*, solfegiul* și cîntul, alături de calcul și gramatică. Odată cu fondarea universităților (sec. 13), învățătura disciplinelor teoretice se făcea în *quadrivium**, în timp ce practica se continua în școli religioase al căror scop era formarea copiilor de cor sau a instrumentiștilor pentru capelele* religioase și princiare. În paralel cu apariția operei*, se dezvoltă î. profan, destinat în principal teatrului. La sec. 15, apăruseră deja în Italia școli pentru studii muzicale, la început doar sub forma unor instituții de binefacere, apoi ca școli specializate pentru cîntăreți. Programul de studiu cuprindea cursuri principale și complementare. Aici trebuie căutată originea conservatoarelor*. În 1784 se înființează la Paris „Școala regală de cînt și declamație", nucleul viitorului Conservator, fondat în 1795. Modelul lui a fost preluat apoi și de instituțiile similare apărute în marile centre europ.: Milano — 1807, Praga — 1811, Bruxelles — 1813, Florența — 1814, Viena — 1817, Liepzig — 1843, Berlin — 1850, Leningrad — 1862, București și Moscova—1864, Atena—1871, Sofia 1921. În Germania, *Musikhochschulen* înființate în jurul anului 1870 inițiază o nouă linie de î., dictată de necesitățile unei instrucții științifice, conforme cu cerințele sociale ale epocii. În România, primele forme de î. poartă o dublă amprentă în funcție de metodă, terminologie, instrucție și finalitatea studiilor: religioasă sau laică; î. religios cu caracter limitat, specific, se făcea atît în școli speciale, cît și în școlile cu caracter general. Î. laic cuprindea ca formă principală de învățămînt școlile de muzică vocală și instr. care s-au constituit în cadrul unor societăți sau asociații muzicale ca nuclee ale viitoarelor conservatoare de la Cluj — 1825, Arad — 1833 sau ale școlilor de muzică de la Brașov — 1834, Sibiu — 1840, Timișoara — 1845. La București (1833—1837) și Iași (1836—1839), prin fondarea Societății Filarmonice și respectiv a Conservatorului filarmonic-dramatic s-au pus bazele învățămîntului profesionist românesc. În 1834, în București se înființează Școala de muzică vocală a Societății Filarmonice. La 6 octombrie 1864, prin decret semnat de Alexandru Ioan Cuza se înființează Conservatoarele de muzică din București și Iași. În paralel, în tot cursul sec. 19 și la începutul sec. 20 continuă să existe conservatoare particulare. La 17 iulie 1931, prin legea autonomiei universitare, Conservatorul din București a dobîndit gradul de învățămînt superior. În baza noii legi a învățămîntului (1948) î. se desfășoară în prezent prin cursuri muzicale în cadrul învățămîntului general sau prin cursuri speciale: cercuri (secții) de muzică pe lîngă școlile de cultură generală, licee de muzică, conservatoare (București, Cluj, Iași) și școli populare de artă. (C. S.)

învîrtita (învîrtite), categorie de jocuri* populare românești răspîndite în Transilvania și Maramureș. În general se joacă în formație de „perechi liber repartizate în spațiul de joc", cu partenerii situați față în față, ținîndu-se de umeri sau de talie. Cea mai simplă formă este alcătuită dintr-o „legănare" bilaterală alternînd cu învîrtiri rapide în ambele sensuri; formele complexe cuprind în plus multe piruete și mișcări fecioreşti de mare virtuozitate. În cadrul categoriei se pot distinge patru tipuri de joc: a) î. *sincopate* (v. *sincopă*): î. *sud-transilvăneană, de-a-nvîrtitul oșenesc, de-a-nvîrtita (românescul din Codru)* avînd formula ritmică de bază ♩ ♪ ♩ ♪ ♩; î. *tîrnăveană* (care se joacă uneori de către un bărbat cu două partenere), *românește de învîrtit* (Cîmpia Transilvaniei) cu o formulă ritmică de bază; b) î. *nesincopate lente: țigănește, jocu din-nainte (codru) și ceardașu românesc*; c) î. *nesincopate repezi: de-nvîrtit, hărțagul, întoarsa, hațegana*, zdrăngănita*, corceșa*; d) î. *bătute* (se joacă și în grupuri mici 4—6 pers.); v. *Jiana*. (C. C.)

învîrtitul v. **mînînțălul.**

127

J

jabadao, dans breton jucat în general de patru perechi și constînd din două părți legate între ele : prima (din 16 măsuri*), dansată în cerc, se aseamănă cu gavota* iar a doua (din 32 măsuri) se aseamănă cu cadrilul*. (Cl. L. F.)

Jagdhorn (cuv. germ.) v. **corno da caccio.**

Jagdoboe (cuv. germ.) v. **oboè de caccia.**

jam-session (cuv. engl. 'dʒæm seʃn), reuniune de muzicieni de jazz*, care nu lucrează de obicei împreună și care cîntă de plăcere, improvizînd pe teme* muzicale cunoscute. Sin. *barbecue*. (M. B.)

jazz, aspect al artei muzicale și fenomen caracteristic al artei sec. 20, bazat pe un mod specific de exprimare a gîndirii muzicale, azi răspîndit și adaptat condițiilor proprii de toate popoarele lumii. Muzica de **j.** a fost creată către sfîrșitul sec. trecut de negrii din S Americii de Nord, care, folosind teme din folclorul* propriu (*blues**, *negro-spirituals**, *cake-walks* și *coon songs*), ca și *ragtimes* **(1)**) și din muzica europ. (marșuri*, cadriluri*, polci*, menuete* etc.), au păstrat din tradiția strămoșilor lor africani sistemul ritmic, maniera de frazare **(2)** și felul de tratare a materiei sonore, precum și unele elemente armonice ale bluesului, împrumutînd din muzica europ. sistemul melodic (v. **melodie**), armonic (v. **armonie (III)**) și instrumentația*. Caracteristicile **J.**, care îl deosebesc fundamental de muzica clasică europ., sînt : a. Prezența elementului „swing"* ; b) o manieră particulară, proprie fiecărui executant, de frazare* cît și de tratare a materiei sonore (atac **(2)**, vibrato*, inflexiuni **(2)**, glissandi*), frazarea și sonoritatea condiționîndu-se reciproc ; c) vitalitatea și spontaneitatea deosebită a creației muzicale, în care improvizația* capătă o importanță considerabilă. În evoluția **J.** s-au distins, în principal, stilurile : New-Orleans* (apărut prin anul 1900) cu aspectele : Dixieland* (1920) și Chicago (1927), swing-middle jazz (1930), be-bop (1945), cool (1948), Hard-bop (1955), Avantgardă-„free" (1958). Inițial muzică de dans*, începînd din 1945 **J.** a devenit tot mai mult muzică de concert **(1)**. (M. B.)

jazz band v. **bandă (1).**

jazz-besen (cuv. germ.) v. **mături.**

jazzo-flute (cuv. engl. /dʒæzou-flu : t/), fluier* cu culisă* ; instr. rudimentar ce produce glissandi*. Sin. : *slide whistle*. (M. B.)

Jazzpauke v. **tom-tom.**

jelet v. **bocet.**

jeté (cuv. fr. /ʒœte/ „aruncat" ; it. *gettato*) specialitate a tehnicii de mînă dreaptă, care constă în aruncarea controlată, studiată, a arcușului* pe coardă, pentru obținerea unui grup de sunete scurte, egale, în aceeași trăsătură. Un exemplu de folosire scînteietoare a **j.** este *La ronde des lutins* („hora spiridușilor") de Antonio Bazzini. Sin. : *ricochet*. (G. M.)

jeu de timbres (cuv. fr.) v. **joc de clopoței.**

Jeune France (cuv. fr. /ʒœn frã:s/ „Franța tînără"), grupare muzicală constituită în anul 1935 la Paris și reunind compozitorii : Yves Baudrier (inițiatorul acțiunii), Olivier Messiaen, André Jolivet și Daniel-Lesur. Primul concert organizat de grupul **J.** are loc la 1 iunie 1936 în sala Gaveau. În „Manifest", cei patru creatori își propun cultivarea unei muzici expresive, generoase, depărtată în egală măsură de acceptarea unor norme conservatoare cît și de revoluționare a tehnicilor de compoziție. Fiecare membru al grupării își dezvoltă o personalitate componistică distinctă, independentă, trăsătura comună fiind conservarea unui „spirit de sinceritate absolută" și a „sentimentului necesității întoarcerii la uman". (C. A. B.)

jeu-parti (fr. veche /ʒœ parti/ „joc în doi, dispută"), specie lirică medievală, un fel de întrecere poetic-muzicală în care doi parteneri improvizează* alternativ, pe aceeași melodie, versuri în care susțin teze opuse. În general, în **j.** alternează 6 strofe, o strofă putînd conține între 6 și 15 versuri, și se încheie cu 2 *envois* (dedicații) către arbitri, cîntate pe melodia celei de a doua secțiuni a strofei. Termenul de **j.** sau *parture* era întrebuințat de poeții de *langue d'oil* (la N de Loara) ; cei de *langue d'oc* (provensală) foloseau termenii *tenso* sau *partimen*. Se consideră că **j.** ar fi la originea „comediei cu cîntecele" sau a vodevilului* din sec. 18. Se cunosc peste 180 de **j.**, multe notate, peste 60 aparținînd truverului* arlesian Jehan Bretel (m. 1272). Cele mai celebre, de Adam de la Halle : *Jeu de la feuillée* și *Jeu de Robin et de Marion*.

jeux de fonds (cuv. fr.) v. **orgă ; mixtură (1).**

jeux de mutation (cuv. fr.) v. **orgă ; mixtură (1).**

jiana (jieneasca), joc* popular românesc, cu diverse variante și denumiri (riureana, moțîrlănește, tontoroiul etc.), practicat de ciobanii din jurul Sibiului, Petroșenilor și din nordul Olteniei. Se joacă în grupuri mici (4—6 persoane) sau în perechi. Are ritm binar* și mai multe variante melodice. Mișcarea este vioaie,

cu pași bătuți în contratimp*, acompaniată de multe strigături*. Sin.: *Invîrtita* bătut.*

Joc (cor.) **1.** Termen prin care se desemnează dansul* popular românesc. **J.** sînt manifestări artistice de o excepțională valoare care dovedesc vitalitatea, dibăcia și puterea de creație a poporului nostru. Există un mare număr de tipuri și variante de **J.**, care se desfășoară în toate ocaziile cînd oamenii se adună pentru a petrece. Pe lîngă **J.** practicate la hora (2) satului putem întîlni și altele cu funcții rituale sau ceremoniale, legate de prilejuri specifice (căluș*, drăgaică* etc.). Ca desfășurare în spațiu, se împart în următoarele mari categorii: **J.** *de grup* (jucătorii sînt prinși în cerc, semicerc sau linie); **J.** *de ceată* (grupul de jucători neprinși între ei); **J.** *de cuplu* și **J.** *solistic*. În cadrul diferitelor formații există multiple moduri în care jucătorii se prind între ei (de mîini, de umeri, de brîu etc.). **J.** românești cuprind o gamă largă de mișcări ca pași (simpli, alergați, săltați, încrucișați etc.), sărituri, bătăi (pe sol sau „în pinteni"), bătăi cu palmele pe picioare, balansuri, flexiuni etc. Ritmul **J.** este în general binar* (2/4 rar 6/8) cu frecvente sincope* și accente în contratimp*, dar și asimetric (5/16, 5/8, 7/16, 10/16). Formele* arhitectonice* principale au la bază principiul înlănțuirii libere a unităților de structură melodică (motive*, fraze*): se întîlnesc și forme bazate pe principiul grupării fixe a unităților. **2.** („un joc"), termen prin care se definește, în Transilvania și Banat, o suită fixă de jocuri diferite care se reia ciclic. În cadrul unui „joc" partenerii nu se schimbă. **3.** Petrecerea pop. la care se joacă. Sin.: *horă* **(2)**. (C. C.)

Joc de clopoței (it. *campanelli*; engl. *orchestra bells*; fr. *jeu de timbres, timbres*; germ. *Glockenspiel, Stahlstabspiel*). În sec. 14—19, instrumentul era construit din clopoței semisferici sau în formă de pară, atîrnați pe bare de aramă sau zinc și loviți cu ciocănele de lemn. **J.** avea mai multe întrebuințări, în funcție de dimensiuni. Instr. de dimensiuni mari erau montate în turnurile primăriilor sau ale bis., fiind acționate printr-un sistem de sfori sau printr-un mecanism de ceasornic (v. *carillon* **(1)**), iar cele de dimensiuni mici erau utilizate la diferite solemnități, laice sau religioase. Pe la începutul sec. 17, la curțile monarhilor germ., este introdus așa-zisul pian cu clopoței (*Glockenklavier*). În orch. simf. contemporană se utilizează **J.** cu plăci de metal, distribuite pe două șiruri, așezate pe o ramă de cauciuc. Sunetele se obțin prin lovirea plăcilor cu două baghete **(2)** de lemn tare, bombate la una din extremități. (A. P.)

Jocu din-nainte v. **învîrtita**.

Jocul găinii, moment ritual din ceremonialul nupțial în Transilvania. Pe o melodie vioaie (hațegană*, hărțag*) socăcița (șefa bucătăriei) aduce o găină friptă și împodobită, pe care o prezintă nașului spre vînzare. Are loc un dialog versificat (strigături*) cu text improvizat, cu caracter satiric și comic. Sin. *a găinii*. (C. C.)

Jocul miresii pe (în) bani, moment ritual din ceremonialul nupțial în Transilvania, Țara Crișurilor și Maramureș, care marchează integrarea miresei în familia mirelui. Se produce după masa mare. Mireasa este jucată (învîrtită) de rudele tinere (frați, surori, veri, verișoare) și prieteni apropiați, fiecare plătind jocul; ultimul o joacă mirele, care dă suma cea mai mare. Banii adunați aparțin în exclusivitate miresei. Din punct de vedere coregrafic este o variantă simplă, fragmentată, de învîrtită* iute. Ritmul este binar* și mișcarea vioaie. Are în general melodie proprie de circulație zonală. (C. C.)

Jodler (cuv. germ. /iodler/), denumire dată unui fel de a cînta, specific Tirolului elvețian, întîlnit însă și în Tirolul austriac, și în Bavaria, în care textul propriu-zis este executat prin alternanță cu anumite silabe ce se pronunță într-un mod particular și specific acestor zone folclorice. Execuția poartă denumirea de *Jodlen* și constă din trecerea pe parcursul cîntării a silabelor de la registrul **(1)** grav la cel acut (voce de cap), realizînd un fel de sughițuri. V. *hăulit*. (L. B.)

Jongleur (cuv. fr. /ʒonglœr/ < lat. *jocus* „joc"; lat. med. *joculator*; it. *giullare*; engl. *juggler*; germ.: *Gaukler, Spielmann*, provensală veche *joglar*; fr. veche: *jougleur* — termenul actual este o deformare a acestei ultime forme), artist ambulant de origine socială foarte modestă și care se producea în piețe sau la răspintii, era nelipsit de la bîlciuri și putea uneori fi întîlnit la petrecerile din castelele nobiliare. **J.** erau acrobați, scamatori, cîntăreți, dansatori, povestitori, dresori de animale. Repertoriul lor muzical-poetic, destul de rudimentar, cuprindea cîntece de dragoste sau de vitejie pe texte pop. și muzică de dans*. În ev. med. tîrziu (sec. 12—13), se produce o diferențiere între **J.**: parte din ei rămîn la condiția artistului ambulant de bîlci (saltimbanc; Skomoroh — în Rusia), parte însă se stabilesc la diferite curți și, sub influența artei trubadurilor*, la a căror răspîndire contribuie, își îmbogățesc repertoriul și-și rafinează stilul. Cîntă *chansons de geste** și alte cîntece despre isprăvile cruciaților sau inspirate din viețile sfinților. Din această categorie de **J.** derivă menestrelii* (sec. 13 — 14). Instr. predilect era *vièle** (**J.** îi se mai spunea și *vièleurs*). Foloseau și instr. cu coarde ciupite (harfa*, chitara* etc.), de suflat și de percuție*. Cu aceste instr. executau dansuri*, acomp. cîntecelor, uneori chiar cîntecele înseși. Nu se știe în ce consta acomp. Se presupune că în sublinierea sfîrșitului de strofă, în mici riturnele*. Melodiile valoroase, considerate ca fiind creații ale **J.** au fost inserate în culegerile de cîntece ale trubadurilor și, respectiv, ale truverilor* în

funcţie de dialectul folosit. De notat că o serie de j. (Marcabru, Colin Muset etc.) au ieşit din anonimat, impunîndu-se alături de trubadurii şi truverii nobili, diferenţa faţă de aceştia rămînînd doar calitatea lor de profesionişti. (A. M.)

jota (cuv. sp. /hota/), dans popular spaniol în măsură* de trei timpi, cu o mişcare rapidă. Cînd este scrisă pentru voce **(1)** foloseşte un tempo **(2)** mai lent. Are caracteristici regionale (j. *valenciana, murciana, mahonesa*). Cea mai cunoscută este j. *aragoneză*. (Ex. celebre, în creaţia lui Glinka şi De Falla) (I. R.)

jubilius (cuv. lat.) v. **alleluia**.

jungle style (cuv. engl. „stil junglă") v. **dirty tones**.

juxtapunere, alăturarea a două sunete (sau acorduri*) într-o gamă* sau o formaţiune sintactică **(1)** oarecare. J. poate avea loc prin conjuncţie* sau prin disjuncţie. (G. F.)

kalamos v. **chalumeau.**

Kaleidophon v. **electrofone, instrumente.**

kalopisté (cuv. gr. καλοπιστί) v. **bizantină, muzică ; melurg.**

kamarinskaia, dans vocal popular rus în *măsură** de *doi timpi*, cu o *alură vioaie*, antrenantă. De obicei, interpreții pop. adaugă temei* numeroase variațiuni.* K. de Glinka este o piesă simf. care, preluînd măiestrit din muzica pop. rusă elementele melodice și procedeele variaționale, a constituit un model pentru școala națională rusă. (I. R.)

Kammerton (cuv. germ. „ton de cameră") v. **diapazon (5).**

kanon v. **canon (1) ; monocord.**

kazoo (cuv. engl.) v. **mirliton.**

ke, denumire dată în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) unuia din cele șapte sunete diatonice care corespunde în nomenclatura silabică lui *la**. (T. M.)

kekragarii (kekragare) (< gr. κεκραγάρια din κεκράξα „a striga, a cere cu glas tare"), psalmi* ce încep cu cuvintele psalmului 140 (versetul 1) „Doamne, strigat-am" ...(κύριε, ἐκέκραξα . . .). Se cîntă la vecernie*, după catismă (v. anavatmi **(1)**), pe cele opt ehuri* și sînt urmate de stihuri* cîntate mai repejor sau citite și apoi, de 4 pînă la 10 stihuri*. În notație **(IV)** muzicală, se găsesc în anastasimatar*. Sînt scrise într-un stil* mai larg sau mai scurt (κεκραγάρια ἀργά sau σύντομα). În mss. muzicale biz. mai întîlnim: κεκραγάρια ἐκκλησιαστικά („kekragare bisericești"), κεκραγάρια ἁγιωρητικά („kekragare aghioritice" sau de la Sf. Munte). V.: *vecernier ; calavasier* **(1)** ; *horologion*. (N. M.)

keman (kemange, kemangeh), nume generic pentru un tip de instrumente cu coarde și arcuș al căror principiu comun îl constituie producerea de flajeolete **(1)** prin atingerea coardelor și nu călcarea lor. Are o largă arie de răspîndire : în lumea arabă, sub denumirea de *kemange(h)*, are în general patru coarde și alte patru simpatice* și moștenește, probabil, instr. biz. pe care tot arabii l-au numit *kemange rumi* ; sub denumirea *kemance* sau *kemancea* se întîlnește, ca instr. pop., în țările din Transcaucazia (Azerbaidjan, Armenia, Georgia), în Anatolia și în unele părți ale Asiei Centrale, la care cele 3—4 coarde nu sînt secondate întotdeauna de coardele simpatice ; în Balcani apare sub numele *kemence* (Bulgaria, v. și gădulcă) și *kemane* (Iugoslavia). În vechile scrieri românești este menționat sub denumirea de **k.** Are corpul rotund, de forma unei nuci de cocos (din care este uneori construit), un gît lung, pe care sînt întinse coarde metalice. În partea inferioară are un „cui" (asemănător aceluia al v-celului), ceea ce permite ținerea instr. în poziție verticală. Lungimea totală : *850—900 mm*. *Este un* instr. în egală măsură solistic și de ansamblu.

kemang, gong* de mărime mică, ce se ține suspendat în timpul articulării*. Face parte și din formația numită *gamelan**. (L. B.)

kemence v. **keman.**

kent horn (cuv. engl.) v. **corn cu clape.**

kettle drum (cuv. engl.) v. **timpan.**

key bugle (cuv. engl.) v. **corn cu clape.**

key trumpet (cuv. engl.) v. **trompetă cu clape.**

Kielflügel (cuv. germ.) v. **clavecin.**

kinbalon v. **chimvale.**

kinor (kinnor), harfă* sau mai curînd liră* în antichitatea ebraică. În textele biblice se consemnează că **k.** era legată de muzica regelui David, că se cînta prin ciupirea corzilor cu un plectru* și că avea rol de acompaniament*. Interzicerea oricărei reprezentări grafice la vechii evrei face ca forma instr. să fie dedusă mai mult din descrieri. (L. B.)

kit (cuv. engl.) v. **poche.**

kitara (cuv. gr. ; lat. *citara*), instrument cordofon care s-a bucurat de o mare popularitate în Grecia antică. S-a dezvoltat în sec. 7—8



Kitara

î.e.n. din străvechiul instr. *forminx**. Corpul plat avea forma pătrată din care s-au ridicat două brațe în formă de arc, legate în partea superioară de un suport. Coardele, în număr de 3—12, acordate (1) probabil conform sistemelor modale ale grecilor antici (v. greacă, muzică; *systema teleion)*, erau întinse între cordar* și suport, paralel cu brațele; erau ciupite cu ajutorul unui plectru*. K. s-a păstrat ca instr., pop. pînă în zilele noastre. (W. D.)

Kitarodie v. chitarodie.

Klangfarbenmelodie (cuv. germ. „melodia timbrurilor"), denumire dată de A. Schönberg (*Harmonielehre*, Viena, 1911) relației ce se stabilește între înălțimea (2) sunetului și culoarea acestuia. Melodia devine astfel o consecință a incidenței timbrului* cu frecvența*, fiind repartizată în mod logic diferitelor instr. care preiau, ca în ștafetă, sunetele ce descriu conturul melodic. Practic, în creația lui Schönberg, procedeul apare elocvent în majoritatea *opusurilor*, dar în mod special în *Cinci piese pentru*

A. Schönberg-Cinci piese pentru orchestră op. 16, p. III

Kl. Fl. III
Gr. Fl. I. II.
I. Ob. III.
Engl. H.
I. II. in B Kl. III. in D
Bkl. in B
I. II. Fag. III.
Kfag.
I. II. Hr. in F. IV.
I. II. Trp. in B. III.
I. offen
I. II. Pos. III.
Hrfe
Celesta
I. Viol. II.
Violen
Solo Viola
die übrigen
Vcelli
Kb.

Klangfarbenmelodie

orchestră, op. 16 (1909), unde piesa numită „Culori" este cea mai reprezentativă în acest sens. (Ex.). Ca procedeu componistic *neteoretizat*, K. se poate întîlni atît în creația clasicilor, a romanticilor și a postromanticilor (îl găsim deseori în lucrările lui Beethoven, Wagner, Mahler, R. Strauss, ș.a.) cît și în *opus*-urile impresioniștilor, neoimpresioniștilor sau, alături de Schönberg, ale celorlalți compozitori expresioniști și serialiști ai sec. 20, unde sunetele melodiei (celulele*, motivele* etc.) sînt repartizate diferitelor instr. ajungîndu-se cîteodată pînă la o pulverizare totală a conturului melodic care, în cele din urmă, a contribuit la apariția punctualismului*.

Klappenhorn v. **corn cu clape.**

Klappentrompete v. **trompetă cu clape.**

Klavichord v. **clavicord.**

Klavizitherium (cuv. germ.) v. **clavicilerium ; clavecin.**

Klavizymbal (cuv. germ.) v. **clavecin.**

kleiner Zink (cuv. germ.) v. **cornet.**

Klirrbecken v. **talgere.**

kneeviol (cuv. engl.) v. **viola da gamba.**

Kniegelge (cuv. germ.) v. **viola da gamba.**

kobuz (cobuz), instrument cu coarde ciupite, asemănător *al-ûd**-ului, construit dintr-o singură piesă de lemn. Este răspîndit în lumea musulmană (pînă în Madagascar și Malaysia); este cunoscut și sub numele de *gopuz*, *kobyz*, în Asia centrală, unde este reprezentat în arta veche. Cobza* românească se leagă, cel puțin prin etimologia cuv., de **k.** (L. B.)

kola, serie ritmică corespunzătoare unui membru de perioadă*; succesiune simetrică de măsuri aksak (v. **sistem (II, 6)**).

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *Le rythme aksak*, Abbeville, 1952; republicat în : C. Brăiloiu, *Opere I*, (prefață și trad. Emilia Comișel), Buc., 1967; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc. 1967. (E. C.)

kolavrismos v. **horă (1)**

koleda (cuv. pol.), colindă poloneză, cîntată de Crăciun și de Anul Nou. Ca și la români, **k.** au texte profane, iar cele de origine mai nouă, religioase. Unele **k.** au texte patriotice sau satirice și, pe alocuri, și-au schimbat funcția, fiind cîntate în alte ocazii. Colecția importantă de **k.**, *Symfonie anielskie* (1630, Cracovia), în care sînt incluse melodii variate ca gen, al căror text poetic nu este pop. Ca funcție, tematică și structură muzicală se remarcă unele similitudini cu colindele* românești, bulgare („koleda"), slovene („koléda") și ruse („koliadka").

Bibliogr.: Belza, I., *Istoria polskoi muzikalnoi Kulturi*, Moscova, 1954; Ghircoiașiu, R., *Contribuții la istoria muzicii românești*, Buc., 1963; Katzarova-Kukudova, Djenev, K., *Bulgarien Folk Dances*, Sofia, 1958, Chybinki, A., *Od Tatr do Baltiku*, caiet I, Varșovia, 1950.

kolo (cuv. pol. „cerc"; n. gr. *horos*; bulg. *horo*), numele polonez și iugoslav (și *oro*) al unui dans popular. Este răspîndit în forme similare la unele popoare din răsăritul Europei (polonezi, iugoslavi, croați, bulgari, greci, albanezi) în care partenerii se țin de mînă, formînd un cerc deschis sau închis. Este asemănător horei **(1)**. La popoarele slave, melodiile sînt cîntate pe versuri epice, eroice, lirice, umoristice. Uneori dansul este însoțit de muzică instr. (cimpoi*, liriță etc.), cu acomp. de tobă („tupan"). La bulgari, *horo* este dansul cel mai frecvent, avînd un număr bogat de tipuri muzicale și coregrafice.

Bibliogr.: Doljanski, A., *Mic dicționar musical*, Buc., 1960 (trad. din lb. rusă de Rostislav Donici); Chybinsky A., *36 Danses tirées de la tabulature de l'orgue par Jean de Lublin*, Cracovia, 1948. (E. C.)

Kondacarion v. **condacarion.**

Kontakion v. **condac.**

Konzertstück (Conzertstück) (cuv. germ. [Kontsertʃtyk] „piesă de concert"), lucrare instrumentală cu caracter de virtuozitate, de dimensiuni mai puțin ample decît un concert **(2)**. **K.** poate fi conceput pentru un instr. solist cu acomp. de orch. (**K.** *pentru pian și orch.* de Weber) sau cu acomp. de pian (**C.** *pentru violă și pian* de Enescu). V. *concertino* **(2)**. (I. R.)

Kornett-Ton (cuv. germ. „ton al cornetului") v. **diapazon (5).**

koto, instrument cu coarde ciupite cu largă răspîndire în Japonia. Instr. se reazemă pe sol, pe două capre, situate la extremitățile cutiei de rezonanță*. Poate avea între 6 și 25 de coarde (în funcție de tipul instr.) din mătase cerată, egal acordate **(2)**. Sunetele se produc prin ciupirea coardelor cu un plectru* sau cu degetele și cu ajutorul unui căluș* mobil. Avînd rolul lautei*, clavecinului* sau pianului în viața muzicală europ., **k.** este în egală măsură un instr. servind educației muzicale și execuției unor genuri diferite. Integrat astăzi unor formații de instr. specifice, **k.** participă atît la execuția muzicii japoneze tradiționale, precum și a unor transcripții **(1)** de muzică europ. sau a muzicii contemporane ce i-au consacrat-o compozitorii japonezi. (L. B.)

kratima v. **cratimatarion ; notație (IV).**

kratimatarion v. **cratimatarion.**

kriuki (cuv. rus. крюки „cîrlige"), scriere neumatică întrebuințată pentru notarea vechii muzici monodice* din biserica rusească (sec. 11–18). Dezvoltate din notația **(IV)** biz., **k.** erau în număr de cca 70 și constau din semne singulare sau combinate, redînd, ca și în notația de origine, „sensul" melodiei. Abia la sfîrșitul sec. 16, înălțimea **(2)** sunetelor a început să fie notată cu ajutorul unor semne speciale numite „kinovare". Cîntarea astfel notată se numea *kriukovskaia penia* sau *Znamennîi rospev*. Mss. în notație **k.** se găsesc și în țara noastră (Dobrogea). (G. F.)

krotalon, denumirea în literatura greacă antică a unui instr. de forma castanietelor* confecționat dintr-un lemn tare. Sunetul pocnit

sec, pătrunzător era adecvat acompanierii dansatorilor. V. *crotale*. (W. D.)

Krummbogen v. **tuburi de schimb.**

krummer Zink (cuv. germ) v. **cornet.**

Krummhorn v. **cromorna.**

kueulion (cuv. gr.) v. **condac.**

Kuhglocke (cuv. germ. „clopot de vacă") v. **talangă.**

kymbalon v. **țambal.**

kyriale (< gr. *Kyrie eleison**), cîntece de factură religioasă, deosebit de populare în evul mediu deoarece erau intonate în limba maternă a diverselor popoare din spațiul europ. de rit romano-cat. Denumite *Kyrieleis* în Germania și *Leis* în Franța, constituiau mijloace muzicale de bază prin care masele participau la ceremoniile religioase. Unele din aceste cîntece spirituale tradiționale au fost incluse în fondul melodiilor de coral* protestante, adunate de Luther și urmașii săi. (I. S.)

Kyrie eleison (< gr. κύριε ἐλεῖσον „doamne miluiește") **1.** Invocație adoptată în cultul creștin în sec. 4. Se întîlnește prima oară la Antiohia și de aici se propagă în Europa unde, în sec. 6 e cuplată cu invocația *Christe eleison*. **2.** Parte a misei **(1)**, situată între *introitus** și *Gloria* in excelsis*. Este compusă din trei secțiuni — *Kyrie, Christe, Kyrie*—ultima fiind repetarea primei. Misele **(2)** polif., renunțînd în genere la intriotus, încep în majoritatea cazurilor direct cu K., care joacă astfel rolul de „uvertură" (de unde caracterul solemn și frecvența stilului fugato*). Forma* tripartită ABA se menține, compozitorii căutînd adesea să creeze un contrast între A și B și să confere secțiunii *Christe eleison* o notă lirică. (A. M.)

kyrios (gr. „puternic", „constant") (BIZ.) v. **eh.**

131

L

la, denumire dată în solmizație* celei de a șasea note din gamă* diatonică* *(Do)* în unele țări de limbă romanică. Apare prima dată la Guido D'Arezzo (sec. 11) și reprezintă prima silabă a versului al șaselea *(„Labii reatum")* dintr-un imn închinat lui Ioan Botezătorul. Corespunde denumirii literale *a** din țările de limbi germanice. Indică acordajul **(1)** unor instr. transpozitorii* (în *La*—*A*) care sună cu un ton* plus un semiton* mai jos decît notele scrise pentru ele (ex.: clarinetul*, cornetul*). Nota cu frecvența* de 440 Hz este luată drept etalon pentru acordajul **(2)** instr. V. diapazon **(5)**. În cadrul orch. simf., instr. se acordează după nota **1.**), dată de oboi*, sau după cea dată de pian* în cazul cînd acesta este solist. (M. M.)

la bătaie v. sirba.

la fete v. mînînțălul.

lado, refren invocat în cîntecele de nuntă din Moldova și Oltenia, fie independent, fie în cadrul versului *(Lado, lado, surioară)*. Se pare că **l.** provine din mitologia pol. (Düringsfeld); D. Cantemir consideră că **L.** și *Mano* sînt nume ce amintesc de vechi culte ale Daciei, reprezentînd „patroanele dragostei nupțiale". La bulgari, **l.** se întîlnește în cîntecele de joc legate de perioada de iarnă, care însoțesc obiceiul vergelului *(ladunane)*, ca: doj **l.** le sau **l.** *(le)*. La alte popoare slave **l.** este utilizat în unele cîntece legate de obiceiurile de primăvară, vară și de nuntă.

Bibliogr.: Marian, S. Fl., *Nunta la Români. Studiu istorico-etnografic comparativ*, Buc., 1890; Sevastos, El., *Nunta la Români*, Buc., 1880; Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae*, Viena, 1715, trad. G. Pascu, Buc., 1923; Katzarova-Kukudova, Raina, Djenev, K., *Bulgarian Folk Dances*, Sofia, 1958; Düringsfeld, Ida von, Rheinsberg-Düringsfeld Freiherr Otto von, *Hochzeitsbuch. Brauch und Glaube der Hochzeit bei den Christlichen Völkern Europas*, Leipzig, 1871; Negruzzi, C., *Scene pitorești din obiceiurile Moldovei*, în *Dacia Literară*, Iași 1859; Mușlea, I. și Bîrlea, Ov., *Tipologia folclorului, din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, Buc., 1970; Vulpian, D., *Musica populară. Balade, Colinde, Doine, Idyle pentru voce și piano*, Buc., 1885. (E. C.)

lai (cuv. fr. */lε/*; la Minnesängeri*-*leich)*, una din cele mai importante forme ale liricii medievale, promovată mai ales de truveri*, foarte răspîndită începînd cu sfîrșitul sec. 12 și încheind cu sfîrșitul sec. 14. Este un poem cîntat, cu acomp. instr., în care sînt exprimate sentimente personale. Originile sale se pierd în epoci îndepărtate; s-ar părea că a apărut în țările celtice prin sec. 6 (termenul desemnînd la început un zgomot sau un sunet, apoi o melodie și în cele din urmă un cîntec; nu este exclusă nici originea în imnurile lat. pop. și în secvențe (I,1)—v. și *Kyrie eleison*). **L.** pot fi întîlnite fie a) izolat, ca creații anonime sau de autori cunoscuți (acestea fiind formele cele mai șlefuite), fie b) inserate în lungile povestiri în proză. Cele din prima categorie sînt, în general, scurte (de la 60 la aproximativ 300 versuri), în principiu repartizate în 12 strofe. De obicei prima și ultima strofă sînt identice ca structură, asemănări putînd interveni însă și între cele interioare. **L.** din a doua categorie erau formate, în general, din catrene octosilabice. Se pare că ar fi avut preludii* și postludii instr. Forma măiestrită a **l.** poate fi întîlnită în creația lui Guillaume de Machaut. V. *virelai*. (O. B.)

lamentație (< lat. *lamentatio* „plîngere"), muzică religioasă pe texte din *Lamentațiile lui Jeremia*, utilizată la anumite sărbători în cultul bisericii romano-catolice. Melodiile sînt simple, de durate* egale *(cantus planus*)*. Din aceste **l.** nu au rămas lucrări de referință ca în cazul creațiilor polif. ale genului. Cea mai veche colecție tipărită de **l.** pe mai multe voci **(2)** a fost aceea a lui Petrucci (1506) — *Lamentatiorum Jeremiae Prophetae* vol. 1—11, cuprinzînd creații de Agricola, Gaspar, Tinctoris etc. Altă ediție importantă au alcătuit Ballard și Leroy în 1559, din lucrări semnate de Arcadelt, Carpentras, Festa, Le Jeune etc. În sec. 17—18, introducerea *lamento**-ului ca număr* distinct în operă* se face probabil sub influența **l.** În epoca contemporană, Ernest Křenek a compus *Lamentatio Jeremiae Prophetae* (1941—1942), iar pe versete alese din aceleași texte, Stravinsky a compus *Threni* (1958). (I. S.)

lamento (cuv. it. „plîngere, tînguire"), piesă muzicală populară sau cultă, preponderent vocală, fără formă proprie și cu un caracter de tînguire. **1.** Practica folclorică a „bocitului" la mort sau în cazul unor calamități naturale este conservată (în Europa de V) în numai cîteva regiuni; Scoția, Irlanda *(lament)* Corsica **(l.)** V. *bocet*. **2.** Termen de origine veche fr. foarte răspîndit în ev. med. alături de sin. său *plane, planch*, care definește o compoziție

poetică neîmplicînd o formă muzicală fixă. 3. Tip de arie* exprimînd durere, jale, introdusă în opera* it. a sec. 17 în apropierea culminației conflictului (Ex.). (C.A.B.)



(Monteverdi, Lamento di Arianna, versiunea solistică)

lampadar (< gr. λαμπαδάριος de la λαμπάς „lumină, flacără, torță, candelă"), cel care avea grijă de aprinderea luminărilor, candelelor sau a lampadarelor la Sf. Sofia din Bizanț. Totodată avea și funcția de cîntăreț II (sl. *floripsalt* sau gr. *deuterospsaltes*). Preceda funcția de protopsalt* și pe aceea de domestic*. (N. M.)

Langaus, dans austriac în ritm ternar* asemănător valsului*. Ca și dansurile *Ländler**, *Dreher*, *Schleifer* sau *Deutscher [Tanz]*, **L.** este o variantă pop. a valsului. **L.** se dansează într-un ritm foarte rapid de către perechi de dansatori, în rotiri amețitoare. După 1790 a dispărut din uz. Se cunoaște o singură culegere de **L.** care s-a păstrat pînă astăzi : 12 *Langaus-Deutsche auf eine Violine* de Stanislaus Ossowsky. (M. M.)

langleik v. **langspil.**

langlur, instrument pastoral de semnalizare, folosit mai ales de femei. Este răspîndit în zonele păstorești din Suedia. Construit din coajă de lemn, ajunge pînă la dimensiunea de 3 m lungime. Se înrudește cu buciumul* sau tulnicul *românesc*. (L. B.)

langspil, instrument cu coarde ciupite din familia chitarei*. Are formă lungă (prelungă). Aria de răspîndire : Islanda ; sub denumirea de *langleik*, se întîlnește în Norvegia. Pe corzile instalate după modelul celorlalte instr. din această familie, se cîntă melodia, una dintre ele avînd rol de burdon (**II, 2**). (L. B.)

larga (cuv. lat.), valoare de notă* în tratatele de *musica mensurata** ale sec. 14—15 care este mai mare decît *maxima** și care se deosebește de aceasta printr-un corp mai mare și prin mai multe codițe (lat. *caudae*).

largando v. **allargando.**

larghetto (cuv. it., diminutivul lui *larg**), indicație de tempo (**2**) ce desemnează o mișcare mai puțin rară decît *largo*, apropiată de *andante**.

largo (cuv. it. „larg, întins") **1.** Indicație de tempo (**2**) ce desemnează cea mai rară mișcare posibilă, la fel de rară ca *grave** fără a avea însă caracterul sumbru al acesteia. **2.** Ca substantiv, desemnează o piesă sau o parte de suită*, sonată* etc., scrisă în acest tempo. Un exemplu celebru îl constituie *Largo* de Händel, titlu sub care este cunoscută aria *Ombra mai fu* din opera *Xerxes*.

laud v. **lauță.**

lauda (cuv. lat.) **1.** Imn, cîntare de slavă. **2.** Cîntec pop. it., de factură polif., răspîndit în special în sec. 13 și 14, prin intermediul mișcării franciscane, care utiliza melodii pop. accesibile și la care adapta *texte noi, necesare* serviciului religios. Conține o riturnelă* ce alternează cu o parte solistică. Drama profană a secolului 17 și oratoriul* provin din forma dialogată a l. (I. S.)

Lauda Sion (lat. „lăudați Sionul"), secvență (**I, 1**) ce se cîntă cu ocazia sărbătorii „Corpus Domini". Textul (24 de strofe a cîte 3–5 versuri) a fost compus de Toma d'Aquino în 1264 iar melodia (în modurile VII și VIII) derivă din cea a unei alte secvențe, *Laudes crucis attollamus*, de Adam de St. Victor (sec. 12) (ex.). **L.** este una din cele cinci secvențe păstrate în misă*. Melodia ei a stat la baza a numeroase elaborări polif. (de la organum* la motet*) printre care, mai cunoscute, sînt cele trei scrise de Palestrina (două la 8 voci (**2**) și una la 4 voci). Mendelssohn-Bartholdy a scris o cantată* pentru cor și orch. intitulată **L.** (A. M.)

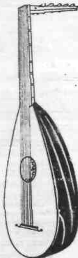


Lauda Sion

laudes (cuv. lat. „laude"), una dintre cele șase ore canonice, făcînd parte din *cursus* (oficiul, slujba) bisericii catolice și, în special, al mînăstirilor. **L.** se cîntă în zori (**l.** *matutinales*), spre deosebire de *vespera* a se cînta la căderea serii și constă din 5–7 psalmi* ce urmează imediat părții introductive. Se sfîrșesc prin recitare (*Capitulum*) după care se cîntă sau nu *responsorium* (v. responsorial, cînt) sau un imn (**1**). Punctul culminant al **l.** este *Canticum Zachariae* (Luca, 1, 68–79), ce contrastează față de toate celelalte prin măreție. (G. F.)

laudi spirituali (cuv. it. „proslăviri spirituale"), numele dat unor colecții de muzică bisericească, compilate pentru uzul „laudiștilor" (it. *laudesi*), confrerie religioasă întemeiată la Florența în 1310. Muzica la care era adaptat textul, la origine scris în întregime în it. era extrem de simplă și interpretată la unison*, urmărind, prin accesibilitate, atragerea enoriașilor. Cea mai veche colecție tipărită datează din anul 1485 iar cea mai nouă din 1935 cînd Knud Jeppesen editează la Copenhaga o colecție de **l.** intitulată: *Die Mehrstimmige Italienische Laude im 16. Jahrhundert*, incluzîndu-le pe acelea publicate de Petrucci și alții după manuscrise originale. (I. S.)

lăută (< arab. *al-ūd**; echiv. gr. *chelys*; echiv. lat. *testudo*, *haemisphaerium*; it. *liuto*; fr. *luth*; sp. *laud*; germ. *Laute*; engl. *lute*; rus. *liutnia*), instrument cordofon cu coarde ciupite, de origine persano-arabă, avînd epoca de înflorire în Europa sec. 16–17. **L.** are formă de migdală, puțin turtită, cu spatele bombat, cu gîtul fără bare, avînd pe față un orificiu de vibrație. Jgheabul capului este înclinat spre spate. Acordajul (**1**) instr. s-a modificat în funcție de loc și de timp. În sec. 16 existau două moduri de acordaj a celor 5 perechi de coarde: *Sol do fa la re*^{1} și *sol*^{1} (ultima fiind simplă) și *La re sol si mi*^{1} și *la*^{1}. Ca dimensiuni **l.** a fost construită în nenumărate variante: pentru registru (**I**) acut, de alto, tenor și de bas. Începînd cu sec. 17 la instr. mai voluminoase s-au adăugat și coarde burdon (**II, 2**). În locul notației (**III**) mensurale se utiliza tabulatura*.



Lăută

Instr. solistic și de acomp. – unul dintre cele mai răspîndite în timp de mai multe sec. are o literatură bogată și a făcut faima unor mari interpreți. Înrudite cu **l.** sînt: *dūtar* și *sitar* din Persia cu 2–4 coarde așezate pe un gît lung; *koto**, instr. japonez cu 13 coarde; instr. pop. chinez *pyipar* cu 4 și *ch'in* cu 7 coarde, ultimul fiind acordat pentatonic (*do re fa sol la do*^{1} *re*^{1}); *domra*, străvechiul instr. rusesc (construit în 6 mărimi), cu 3 coarde acordate în cvarte* și acționat cu ajutorul unui plectru*. **L.**-*chitară*, este un instr. cordofon cu coarde

ciupite, din sec. 18, de forma chitarei*, cu spatele bombat al l., avînt 6 coarde întinse peste o tastieră* împărțită în intervale de semitonuri prin 12 bare metalice. Cele trei orificii de vibrație erau acoperite cu rozete. *2.* Denumirea populară a viorii* în Banat și în unele dintre zonele învecinate. (W. D.)

Laute v. **lautâ.**

lazăr (lăzărel(ul), lazăra, lăzărița) obicei calendaristic de primăvară, cu caracter agrar, practicat în Muntenia, la o zi fixă (sîmbăta Floriilor) sau cu cîteva săptămîni mai înainte. Un grup de fetițe, din care se alege „mireasa" (adesea și un „ginere") umblă din casă în casă, jucînd și cîntînd, primind *în schimb daruri* (ouă și bani). Tematica se axează în jurul unui personaj numit Lazăr, care pleacă cu oile (caprele) la pădure, *cade din copac și moare. Surorile* îl găsesc acoperit cu frunze, îl scaldă și-l bocesc. Sfîrșitul textului este o urare de belșug. Desfășurarea obiceiului, conținutul textului poetic, costumația, trădează reminiscențe ale celebrării unei zeități agrare (probabil din panteonul traco-getic). Melodiile sînt exacordice, în formă fixă, redusă la două rînduri melodice*, ambele continuate cu un refren* trisilabic („Lazăre", în ritm binar*, alternativ (5, 5, 2) sau aksak (v. sistem **(il, 6)**). Obiceiul este cunoscut de aromâni, de popoarele slave de răsărit și de sud și de albanezi, în forme apropiate.



Lazăr

Bibliogr.: Teodorescu, G. Dem., *Poezii populare române*, Buc., 1885, Tocilescu, Gr. G., *Materialuri folcloristice; II*, Buc., 1900; Rădulescu-Codin, C., și Mihalache, D., *Sărbătorile poporului*, Buc., 1909; Frazer, J. G., *The Golden Bough*, Londra, 1955, vol. I; Arnaudoff, M., *Die bulgarische Festbräuche*, Leipzig, 1917; Ramadan Sokoli: *Kangët rituale në të kremtet vjetore*, in: *Studime filologjike*, nr. 4, Tirana, 1964; *Sărbătorile la Români*, vol. II, *Păresimile*, Buc., 1899; Rădulescu, N., *Lazăr — o versiune românească a eroului vegetațional*, în: Rev. folc., tom II, nr. 4, Buc., 1966. (E. C.)

lăutar, muzicant (semi-)profesionist, neavînd totuși statutul unui muzician cult (chiar dacă, în unele cazuri și, mai ales în ultimul sec., el posedă unele cunoștințe de scris-citit muzical sau de armonie **(ill, 2)**, care vehiculează artizanal și pe calea oralității un repertoriu* cu origini dintre cele mai variate. În lb. română, termenul a fost raportat la numele învechit și de indubitabilă natură orient. „alăută" (din arabul *al'ûd**), în sec. trecut încă l. numindu-se: alăutar"; faptul demonstrează că termenul nu poate fi raportat la numele de origine germ. al lautei **(2)**, prin care este desemnată vioara* *în Banat și în unele părți din Transilvania*, deși adoptarea timpurie a acestui instr. *„modern"* de către l. ar împinge la o asemenea speculație. Recrutați într-o proporție de 80% din populația țigănească, l. se întîlnesc în Peninsula Balcanică dar mai ales în Ungaria și România; celelalte procente îl constituie l. țărani. Ca muzicanți pop., țiganii apar menționați la noi în 1570 (deși această îndeletnicire a lor trebuie să fie mai veche). Ca robi ai domnului, boerilor sau mînăstirilor, țiganii l. erau cei mai scumpi în diferitele tranzacții; s-au organizat ca meseriași, și aceasta, pare-se, chiar înaintea slobozirii lor, de vreme ce Barbu Lăutarul era starostele l. din Iași. Organizațiile acestea erau mai curînd de tipul isnafurilor *(esnaf)* turcești decît de tipul confreriilor sau breslelor occid., singură situația de muzicanți itineranți și aflați oarecum la marginea societății, nu însă și proveniența etnică sau de clasă a l., constituind un punct de apropiere de *jongleuri**, menestreli*, goliarzi*, *skomorohi** ruși, *skolde* norvegieni, *Spielleute* germ. L. sînt în primul rînd instrumentiști (cîntînd la vl., v-cel, c. bas, țambal*, cobză*, nai*, fluier*, ca instr. tradiționale, dar și la cl., sax., taragot*, trp., acordeon* etc. ca instr. noi sau mai nou însușite) și alcătuiesc tarafuri* de diferite mărimi și componențe (în funcție și de zona folc.); sînt mai rar soliști voc. consacrați (deși cu unele prilejuri cîntă balade **(IV)** sau cîntece*). În privința repertoriului, ei vehiculează atît folc. sătesc cît și unul orășenesc, cel din urmă, executat într-o manieră adesea „folclorizantă", provenind, în ordine *cronologică*, din cîntecul de lume* greco-turco-perso-arab (sec. 17—19), romanța* rusească, ungurească și națională, dansurile* de salon etc. Conservatori și avînd, pînă la un punct, un rol pozitiv în menținerea tradiției dar, în același timp, permeabili la influențe eterogene, l. au fost *considerați* (de la Bartók încoace) ca un factor dezintegrator al autenticității folc. sătesc. Pînă la stabilirea principiilor folcloristicii moderne,

repertoriul l. a constituit totuşi mica sursă a *culegerilor* realizate pînă în primul deceniu al* sec. 20, iar melodiile lor, negreşit orăşeneşti, considerate „naţionale", au fost în aceeaşi vreme, singurele cunoscute de către compozitorii români şi incluse în lucrările lor.

Bibliogr.: Liszt, Fr., *Les Bohémiens et leur musique en Hongrie*, Paris, 1859; Bobulescu, C., *Lăutarii noştri*, Buc., 1922; Haraszti, Em., *La musique hongroise*, „Les musiciens célèbres", Paris, 1933; Şteinpress, B., *K istorii „ţiganskogo penia" v Rossii*, Moscova, 1934; Breazul, G., *Patrium carmen*, Craiova, 1941; Bartók, B., *Muzica ţigănească sau muzică maghiară?* trad. rom. in: B. B., *Însemnări asupra cîntecului pop., cu o prefaţă de Z. Vancea*, Buc., 1956; Ciobanu, Gh., *Despre aşa-numita gamă ţigănească*, in: Rev. folc., Buc., an IV, nr. 1–2/1959. (G. F.)

Ländler (cuv. germ. /lendlĕ/), vechi dans* popular germano-austriac, cu caracter apropiat de menuetul* sec. 18. A inspirat pe creatorii valsului* vienez. Are structură ritmică ternară* cu accente vii. L. este ceva mai lent decît valsul. Prezent în creaţia lui Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert (85 l.), Liszt, Mahler. Cele mai apropiate de dansul originar sînt l. de Jensen, Raff şi Reinecke. (I. R.)

lebed v. **harfă.**

lectio solemnis (cuv. lat., „citire solemnă") v. **bizantină, gregoriană, muzică.**

lector v. **psalt.**

lecţionar, carte bisericească conţinînd textele Evangheliei (dar şi ale Apostolului), aranjate în ordinea în care sînt citite în decursul anului. Textele sînt, în general, redate în stilul recitativ al cantilaţiei*, perpetuat prin tradiţie. Unele dintre acestea (cum este *L. evanghelici* păstrat la Iaşi şi datat cu aprox. între sec. IX–XI) sînt importante prin indicaţiile — chiar dacă sumare — de intonaţie (**I, 1**), indicaţii conţinînd o notaţie (**IV**) primitivă (în cazul menţionat, paleo-biz.). (Cl. L. F.)

legato (cuv. it. „legat"), indicaţie de interpretare care arată succesiunea fără nici o întrerupere a sunetelor. În muzica vocală şi la instr. de suflat, pasajul în l. se execută printr-o singură respiraţie; la instr. de coarde cu arcuş, l. se execută *într-o singură trăsătură de arcuş*; la instr. cu claviatură*, ridicarea degetului de pe clapă se face abia după apăsarea celei următoare. L. se indică în partitură* printr-un arc, aşezat deasupra grupului de note*. Uneori se utilizează superlativul *legatissimo* care se notează prin cuvîntul însuşi. Ant.: *non l.* Semnul *l.*, în muzica vocală, mai arată că un grup de note se cîntă într-o singură silabă de text (ex. 1). În acest caz, subdiviziunile (v. diviziune (**1**)) de optime, şaisprezecime etc. se notează prin bare (**II, 1**), ca în muzica instr. ■ *L. de prelungire are rolul de a prelungi valoarea** unei note, inclusiv peste o bară (**II, 3**) de măsură (ex. 2). V. *punct*; *sincopă.*

legendă, titlu aplicat, începînd din perioada romantică, unor creaţii de tip foarte diferit, de la piese instrumentale (cele 2 L. pentru pian de Liszt: *Predica Sf. Francisc de Assisi către păsări* şi *Sf. François de Paule mergînd pe valuri*; *Legenda pentru trp. şi pian* de George Enescu) pînă la vaste lucrări vocal-simf. (**L. dramatică** *Damnaţiunea lui Faust* de Berlioz). Denumirea se explică prin substratul programatic* al acestor lucrări (subiecte inspirate din povestiri religioase şi profane), sau prin simplul ton narativ. (A. M.)

leggiero (cuv. it. „uşor"), indicaţie de expresie* care cere, în pasaje rapide pentru pian, o interpretare sprintenă, uşoară, perlată, iar în muzica pentru vioară, o execuţie între *legato** şi *staccato**.

leghetos v. **bizantină, muzică**; **ch.**

legni per rumba (cuv. it.) v. **claves.**

Leich (cuv. germ.) v. **lai.**

Leier (cuv. germ.) v. **liră (2).**

leitmotiv (**laitmotiv**) (cuv. germ. *Leitmotiv* „motiv conducător"), termen inventat de Hans von Wolzogen (prieten al lui R. Wagner) pentru a desemna un motiv* sau o scurtă figură (**1**) melodică, ritmică sau armonică ce poate caracteriza o idee, o situaţie, un personaj, un obiect. Folosirea unei teme*, investită cu semnificaţie de simbol, apare încă de pe vremea lui Bach care aduce de mai multe ori un anumit coral* într-o cantată*). Mozart reaminteşte unele motive pe parcursul operelor lui (ex. *Così fan tutte*). Weber (motivul lui Samiel în opera *Freischütz*), Schumann („dansul bunicilor" în suita *Carnavalul*), Berlioz („ideea fixă" în *Simfonia fantastică*) şi, *în general, romanticii* au favorizat mult întrebuinţarea motivelor conducătoare. Cel care a folosit însă l. ca principiu de bază al construcţiei în dramele sale muzicale a fost R. Wagner. Operele sale reprezintă o savantă ţesătură de l., care evoluează odată cu

(Cîntec popular col. D. G. Kiriac)

ex. 1

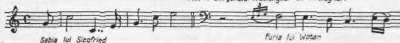


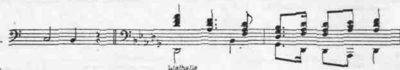
ex. 2



Legato


„Ideia fixă" în Simfonia fantastică de H. Berlioz.
Allegro agitato ed appassionato assai
p espressivo


Motive din „Inelul Nibelungilor de R. Wagner.
Sabia lui Siegfried
Furia lui Wotan


Walhalla


Motivul iubirii în Tristan şi Isolda


(Motivul lui Oedip în opera Oedip de G. Enescu)
Andantino moderato (♩. = 50)
pp
mf
espress. mesto


mf


sf

personajele sau situațiile dramei, suferind adesea transformări importante, rămînînd însă oricînd recognoscibile (ca adevărate „ghiduri" pentru ascultători). Wagner a împins pînă la saturație procesul dezvoltării leitmotivice, astfel că după el a urmat un fel de reacție contrară (inițiată de Debussy). Totuși folosirea l., chiar dacă nu ca sistem, și-a păstrat interesul și pentru unii dintre creatorii sec. 20, precum Berg (opera *Wozzek)* sau Enescu (opera *Oedip)*.

Bibliogr.: Lamm, M., *Beiträge zur Entwicklung des musikalischen Motivs in den Tondramen Richard Wagners* (disertație, Viena, 1932); Abraham, G.E.M., *The Leitmotiv since Wagner* (ML VI, 175); Haraszti, E., *Le problème du Leitmotiv*, (RM IV); Octavian Lazăr Cosma, *Oedipul enescian*, Buc., 1967, cap. *Evoluția leitmotivelor în desfășurarea acțiunii*, p. 126–188. (O. B.)

lemn, instrument de percuție idiofon, construit în două tipuri: **1. L.** model chinezesc (it. *blocco di legno [chinese]*; engl. *[chinese] wood block*; fr. *bloc de bois [chinois]*; germ. *Holzblock)*, constă dintr-un bloc de lemn de formă paralelipipedică, avînd două fante scobite în lungimea lui, pe fețe și la înălțimi diferite. Datorită celor două fante, l. emite prin lovire, două sunete distincte. **2. L.** model american (it. *nacchera cylindrica, cassa di legno*; engl. *tone block, wood cymbal*; fr. *bloc de bois [cylindrique]*; germ. *Röhrenholztrommel)* este format din doi cilindri de lemn, uniți între ei, scobiți în interior și prevăzuți cu cîte o fantă în lungime. Cele două sunete diferă ca înălțime (ca și la l. (1)). (A. P.)

lemne, expresie eliptică, desemnînd grupul instrumentelor de suflat din lemn din orchestra* simfonică.

lento (cuv. it. „lent"), indicație de tempo (2) ce desemnează o mișcare rară, aproximativ între *largo** și *adagio**.

ler (< *alleluia** → *aler* → l.) **1.** Cuvînt de compunere a refrenului* întîlnit în colinde*, mai rar în cîntece de nuntă (ex. *lerunda, ler fetița)*, ca atare sau în cuvinte derivate, în forme simple sau compuse: l., *doamne; lerului; hai* l.; *leroi; aleroi; lerolui; lerui* l.; l. *floare dalbă de măr; hai lerui daler, doamne; leroi lerumi, doamne; hai lerundai leroi, doamne; hai leruida, lerumi, doamne; leroi și reliu* (Densușianu): *leruia lerui; oleroi, doamne; voleronda lerului, doamne; olleronda lerolui, doamne;* (Pamfile): *leroileo; lină milină [melină], leroi milină;* **2.** Melodia colindului (ex. „leru colindei" sau „o colindă poate avea mai multe leruri" — Densușianu). ■ Cuv. derivat *aleruit* desemnează: a) un cîntec ceremonial funebru, practicat în trecut într-o zonă limitată din Transilvania; b) un cîntec ceremonial de nuntă din Bihor; c) acțiunea colindatului (ex. „se leruie" — Reteganul).

Bibliogr.: Rosetti, Al., *Colindele religioase la români*, Buc., 1920, Sbiera, I. G., *Colinde, cîntece de stea*, Cernăuți, 1865; idem în *Foaia societății pentru literatură și cultură română, în Bucovina, I*, Cernăuți, 1905; Densusianu, O., *Graiul din țara Hațegului*; Pop-Reteganul, I., *Colinde și obiceiuri de Crăciun*, Buc., 1915; Pamfile, T., *Crăciunul*, Buc., 1914; Densușianu, N., *Răspunsuri la chestionarele despre tradițiile istorice și antichitățile țărilor locuite de Români*, partea II, mss. 4560 din Bibl. Acad. Rom. (E. C.)

lesson (cuv. engl.) v. suită.

lezghinka, dans popular răspîndit la mai multe popoare din Caucaz. În măsură* de 6/8, în tempo



Lezghinca

(2) viori, are o melodie pregnantă, dinamică (ex.) (Cl. F. L.)

l. H. v. abreviații.

libret (< it. *libretto* „cărticică"; fr. *livret*; engl. *textbook, book*; germ. *Textbuch, Buch)* **1.** Textul literar al unei opere*, operete*, balet*, cantate*, oratoriu*. Apare în sec.17 odată cu opera. Primele l. au fost scrise de Ottavio Rinuccini (1562–1621) pentru operele lui Peri, Caccini și Monteverdi. Tematica foarte diversă (mitologie, istorie, aventură, exotism, comedie, fantastic, tendințe moralizatoare, simbolică filozofică etc.) oglindește în tot lungul istoriei gustul literar al timpului. **L.** este un gen cu o estetică proprie și nu trebuie judecat după criterii pur literare. Au existat numeroase controverse privitoare la echilibrul dintre text și muzică, dar marile reușite ale textului liric sînt strîns legate de o anumită muzică și determinate stilistic de aceasta. Libretiști și colaborări celebre: Philippe Quinault — Lully; Pietro Metastasio — D. Scarlatti, Händel, Mozart; Goldoni — Vivaldi, B. Galuppi; Lorenzo da Ponte — Mozart; Eugène Scribe — Auber, Meyerbeer; Francesco Maria Piave și Arrigo Boito — Verdi; Hugo von Hoffmanstahl — R. Strauss etc. Sub impulsul individualismului romantic, Berlioz, Wagner își scriu singuri l., urmați, în sec. nostru, de Berg, Schreker, Menotti, Orff etc. Creația românească cunoaște și ea compozitori-libretiști ca Drăgoi, Negrea, P. Constantinescu, Gh. Dumitrescu, Bentoiu etc. **2.** Broșura conținînd textul unui l. (1). Primele l., tip. în sec. 17 în broșuri luxoase, cu gravuri, dedicații și prefețe, constituie azi piese de bibliofilie și prețioase surse de informație.

Bibliogr.: Della Corte, A., *Il libretto e il melodramma*, Torino, 1951; Giazotto, P., *Poesia melodrammatica*, Milano, 1952; Istel, E., *Das Libretto. Wesen, Aufbau u. Wirkung des Opernbuches*, Berlin, 1914; Rolandi, U., *Libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, 1951; Kraussold, M., *Geist und Stoff der Operndichtung*, Leipzig, 1931. (E. Z.)

Liebesflöte v. **flauto d'amore.**

Liebesgeige (cuv. germ.) v. **viola d'amore.**

Liebesoboe v. **oboè d'amore.**

lied (< germ. *Lied* [li : d] „cîntec"), lucrare vocală acompaniată de un instrument, de obicei pian, pe un text liric sau poem, care îi determină caracterul, desfășurîndu-se într-o structură formală specifică. Noțiunea de l. are două accepțiuni: 1) aceea care definește genul (**I, 2**) și 2) aceea care definește forma*, noțiuni ce au evoluat simultan, într-o strînsă determinare reciprocă. Originea l. se află în cîntecul pop., deci vechimea sa nu poate fi realmente măsurată. ■ Forma de l. este hotărîtă în principal de caracterul strofic* al cîntecului și pornește de la forme simple spre forme complexe, evoluînd odată cu gîndirea muzicală. Privite foarte schematic, aceste forme pot fi clasificate astfel:

a) Forma monopartită $\dfrac{a}{f_1 - f_2}$ (perioadă) (fraze)

b) Forma bipartită — simplă $\dfrac{a \quad b}{f_1-f_2;\ f_3-f_4}$

— cu mică repriză $\dfrac{a \quad b}{f_1-f_2;\ f_3-f_2}$ (identic sau variat)

— dublă $\underline{a\ b\ a\ b}$

— compusă $\dfrac{A \quad B}{a \quad b\ b_1}$

$a\ a_1\ \ b$

$a\ a_1\ \ b\ b_1$

$a\ a_1\ a\ b$

$a\ a_1\ \ b\ b_1\ b$

$a\ a_1\ a\ b\ b_1\ b$

c) Forma tripartită

— simplă $\underline{a\ b\ a}$

simplă concentrată $\dfrac{a \quad b \quad a}{f_1-f_2;\ f_3-f_4;\ f_1}$

— compusă $\dfrac{A \quad B \quad A}{a \quad bb_1 \quad a}$

$a\ a_1\ \ b\ \ a\ a_1$

$a\ a_1\ \ b\ b_1\ a\ a_1$

$a\ a_1\ a\ \ b\ \ a\ a_1\ a$

$a\ a_1\ \ b\ b_1\ b\ \ a\ a_1$

$a\ a_1\ a\ b\ b_1 b\ a\ a_1\ a$

d) Forma tripentapartită

— simplă $\underline{a\ b\ a\ b\ a}$

— compusă $\dfrac{A \quad B \quad A \quad B \quad A}{a\ b\ b_1\ a\ b\ b_1\ a}$

$a\ a_1\ b\ a\ a_1\ b\ a\ a_1$ etc.

Această din urmă categorie este considerată ca formă intermediară între l. și rondo*. Deși de proveniență și cu caracter preponderent vocal, forma sa a fost adoptată și de muzica instr., în care apare în forme din ce în ce mai evoluate, pe măsura dezvoltării și perfecționării în genere a formelor instr. ■ Genul l., urmărit în evoluția sa de la cîntecul pop. la l. cult, nu poate face abstracție de forma, de factura melodică și armonică, de cerințele expresive ale textului. Precursoare ale l. sînt *cîntecele* și *romanțele*, precum și cîntecele pop. mai vechi (beneficiind, majoritatea, și de o tratare polifonică*): madrigalul*, frottola*, vilanella*, aria*, canțoneta* songul ((I) etc. L. cult apare la sfîrșitul sec. 18 și începutul sec. 19 în mediul muzical al clasicismului* vienez, în creația lui W. A. Mozart și a lui L. van Beethoven. Dar desăvîrșirea ca formă și gen a l. se produce în sec. 19, în lucrări compuse de Fr. Schubert, R. Schumann, F. Mendelssohn-Bartholdy, Fr. Liszt, R. Wagner, J. Brahms, H. Wolf, M. Reger etc. Poeme, aparținînd poeților: Goethe, Heine, Hesse, Schiller, Mallarmé, Möricke, Novalis, Rilke, au inspirat l. pline de o deosebită expresivitate muzicală, perfecțiuni ale genului, în care forma, melodica, armonia, factura vocală și cea instrumental-acompaniatoare (cea din urmă cu valențe adesea „descriptive") au căutat modalitatea cea mai adecvată relevării nuanțeor gîndirii și sensibilității poetice. Spre a se distanța de tradițiile austrico-germ., școlile muzicale ale sec. 19 și 20 au adoptat l. exigențelor de stil* muzical, inclusiv de structură prozodică* ale limbilor lor naționale, preferind denumirii germ. pe aceea de *chanson* sau *mélodie* (fr.), *ramans* sau *pesnia* (rus.), *canzone* (it.), *song* (engl.) *cîntec* etc. Muzica românească a abordat de asemenea genul l., în care și-a făcut mereu simțit filonul folc. începînd din a doua jumătate a sec. 19 și prima parte a sec. 20, Al. Flechtenmacher, Gh. Dima, Ed. Caudella, G. Stephănescu, G. Enescu *(Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot)* au cultivat genul l. Mihail Jora este, însă, compozitorul care a pus bazele școlii contemporane românești de l., scriind lucrări pe versurile poeților Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Șt. O. Iosif, Mariana Dumitrescu etc. Mergînd pe drumul deschis de acesta și inspirîndu-se din lirica românească (Mihai Eminescu, George Coșbuc, Lucian Blaga, Ion Minulescu, George Topirceanu, Șt. O. Iosif, Mihai Beniuc, Nina Cassian, Mariana Dumitrescu, Alexandru Miran etc.) o întreagă pleiadă de compozitori contemporani compun în genul l., lucrări valoroase, de originală esență românească. Printre aceștia se numără: T. Ciortea, P. Bentoiu, W. Berger, N. Coman, L. Comes, M. Chiriac, D. Capoianu, Felicia Donceanu, Myriam Marbe, Carmen Petra-Basacopol, D. Popovici, A. Stroe, C. Țăranu, A. Vieru etc. V.: *cîntec* **(II)**; *formă bar.* (M. M.)

Liedertafel (cuv. germ. /li :dertafəl/ „masă cu cîntece"), grupare de cîntăreți, poeți și compozitori, (în exclusivitate bărbați), inte-

meiată în 1809 la Berlin de Zelter; inițial societate de petreceri cu cîntece, cuprinzînd 24 membri, L. și-a lărgit cu timpul atît efectivul cît și cîmpul de acțiune, devenind un focar de cultivare a muzicii și de întreținere a spiritului patriotic. Modelul și exclusivismul acestei grupări a fost continuat mai ales în Germania, prin înființarea unei L. la Leipzig, la Frankfurt (Oder) (1815), la Magdeburg (1818) ș.a. ■Sub influența ideilor umanist-socialiste ale lui Pestalozzi s-au înființat și alte cercuri bărbătești de cîntări, deschise tuturor păturilor sociale, ca *Jünger Berliner* L. (1819) sau, în S, sub denumirea generală de *Liederkranz*, ca *Männergesangverein* din Schwäbisch Hall (1817), *Singkranz* din Heilbronn (1818), Stuttgart (1824), Ulm sau Memmingen (1825). Aceste asociații corale*, atît L. cît și *Liederkränze*, se contopesc la sfîrșitul sec. 19 cu *Sängerbünden*. În România, se înființează L. la București (1852), Iași (1862), Galați (1885), Cîmpulung (1892) ș.a.

Lied ohne Worte (cuv. germ. /li:d o:ne Vorte/ „cîntec fără cuvinte"; fr. *Romance sans paroles*; engl. *Song without Words*), piesă instrumentală asemănătoare, ca structură și cantabilitate, liedului*. Frecvent în creația compozitorilor romantici (Mendelssohn Bartholdy — 36 L., bazate mai ales pe principiul melodiei cu acomp., cu schema: preludiu (2) și postludiu* încadrînd o melodie cu caracter vocal) și în cea a compozitorilor aparținînd școlilor naționale (Smetana, Rimski-Korsakov). (I. R.)

ligatura (cuv. lat. „legătură") v. **musica mensurata.**

limbă (it. *tastiera, tasto*; fr. *touche*; germ. *Griffbrett*; engl. *stop*), parte ce intră în construcția instrumentelor cu coarde și cu arcuș, fiind fixată pe gîtul acestora. Pe ea se află, culcat, prăgușul și deasupra ei sînt întinse coardele*. L. se confecționează din abanos. Pe l. acționează degetele prin apăsare în scopul scurtării coardelor (v. poziție (2)), din care rezultă înălțimile (2) diferite ale sunetelor. Cîntînd cu arcușul deasupra l. (tastierei) *(sulla tastiera** sau *sul tasto)* se obțin sunete moi și catifelate. Sin.: *tastieră* (2). (C. S.)

limma v. **apotome.**

liniaritate (liniarism), scriitură orizontală, întîlnită în muzica primei jumătăți a sec. 20, preponderent polifonică*, controlată numai aproximativ de relații vertical-armonice. Ea constă, așadar, în independența (ce se vrea absolută) a liniilor melodice suprapuse, revendicîndu-se filogenetic de la practicile polif. ale școlii neerlandeze*. Singurele principii ordonatoare în sinul l. devin, în cazul structurării sale modale, polimodalitatea*, iar în cazul celei (a-)tonale, politonalitatea*; dacă în planul orientării estetice, atonalismul* a constituit (inițial) suportul tehnic al expresionismului*, tot astfel este de stabilit o corespondență între l. — devenită „liniarism" — și operele neoclasice* ale unor Stravinski, Hindemith, Milhaud, Hába, Martinů, Orff. Ideea liniei — în sine și ca fundament al polif. — plutea într-adevăr în atmosfera de reprezentări teoretice a acelor decenii, dar este puțin probabil că principala contribuție sistematică de acest tip, energetismul*, a influențat nemijlocit asemenea atitudini de ordin componistic. (G. F.)

lioara (lilioara), obicei de primăvară, cu funcție prenupțială, practicat în Bihor. Este o petrecere cu joc* a tinerilor necăsătoriți, avînd ca moment central jocul vocal al fetelor cu feleaga (ștergar țesut cu alesături) în timpul căruia feciorii își aleg partenera de joc. Această alegere poate echivala cu o cerere în căsătorie. Sin.: *feleaga*. (C. C.)

Lipp, orgă ~, v. **electrofone, instrumente; orgă electronică.**

lira de braccio v. **liră (2).**

lira de gamba v. **liră (2).**

liră-harfă v. **liră-chitară.**

lira imperfecta v. **liră (2).**

lira rustica v. **chironda.**

lira tedesca v. **chironda.**

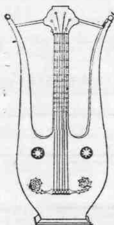
liră 1. V. *lyra*. **2.** (germ. *Leier*, denumire utilizată și pentru *chironda**). Instrument cordofon cu arcuș din sec. 15—18 ai cărui reprezentanți alcătuiesc o familie numeroasă. Pe lîngă coardele destinate melodiei, l. a avut și coarde burdon (II, 2). Cheile de acordaj (2) ale l. erau montate vertical pe jgheabul capului. Tipul tenor, *lira da braccio*, (it. „de braț") avea 5+2



Liră-chitară

coarde acordate în *sol sol*^{1} *re*^{1} *la*^{1} *mi*^{2} și *re re*^{1} (burdon), la un tip de dimensiuni mai mari, de registrul **(1)** bas, *lira da gamba*, (it. „de picior"), numit și *lirone*, **l.** *imperfecta* (it.) găsim 9—13 +2 coarde. Cel mai grav tip, **l.** contrabas (it. *lirone perfetto, arciviola da* **l.** *arciviolata* **l.**, *accordo**) avea 14+2 coarde. **3.** Instr. cordofon cu arcuș bine cunoscut în ev. med., avînd corpul de forma perei, prevăzut cu două orificii de vibrație și 1—4 coarde. (W. D.) **4.** Denumirea unui instr. de percuție idiofon alcătuit din plăci de metal acordate cromatic, montate pe un corp de forma **l.** Se utilizează în fanfare **(6)**. Sunetele se obțin prin lovirea plăcilor cu o baghetă **(2)**. Există două variante de **l.**: cu 28 plăci, dispuse pe două rînduri și cu 16 plăci dispuse pe un singur rînd. (A. P.)

liră-chitară (germ. *Lyragitarre*), instr. cu coarde ciupite din sec. 18, de forma lirei antice



Lira-chitară

(v. lyră), cu două orificii de vibrație pe față. Între cele două brațe se găsea un al treilea (împărțit prin bare metalice în intervale de semitonuri*), peste care erau întinse 6 coarde metalice. Alte tipuri *liră-harfă* (fr. *Harpolyre* și *Lyro-harpe*) aveau pe fiecare braț cîte 3, respectiv cîte 2 coarde. (W. D.)

liric 1. *Caracter* **l.**, adjectiv preluat din domeniul literaturii pentru a desemna un specific expresiv meditativ, sentimental al discursului muzical. Este antiteticul lui dramatic ; alăturat cuvîntului teatru, dramă, poem, adjectivul indică prezența acestui caracter. **2.** *Gen* **l.**, generic pentru totalitatea teatrului muzical cu variantele și subdiviziunile sale (dar restrîns uneori la genul **(I, 1)** operei*). (E. Z.)

lirodie v. **greacă, muzică.**

lirone v. **liră (2).**

lirone perfetto v. **liră (2).**

litanie, rugăciune realizată din punct de vedere muzical pe un *cantus planus** monoton și psalmodiat*. **L.** au fost introduse în slujbele oficiate pentru alungarea calamităților, apoi au devenit parte integrantă a unor servicii speciale ca de ex. *Litania pentru toți sfinții.* (I. S.)

liturghie (< gr. λειτουργία din λεῖτος *leitos* „obștesc" și ἔργον *ergon* „lucrare"), termen generic pentru serviciul divin al bisericii creștine. În sens restrîns, cel mai important serviciu divin al bis. ortodoxe, corespunzător misei* din bis. catolică și protestantă. Ea s-a dezvoltat, în timpul creștinismului primitiv, din tradițiile locale, din Ierusalim, Antiochia, Alexandria, Roma, Cartagina, Lyon și Ravenna, luînd forma definitivă la Bizanț, prin reformele lui Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur (sec. 4) — în cele două **l.** care le poartă numele (generalizată fiind cea din urmă). Cîntarea oficiantului, a stranei*, a comunității — în ultimele două sec., a corului* — deține un rol esențial în **l.** În compunerea **l.** intră psalmii*, condacele*, troparele*, imnurile **(1)**, trisaghion*, heravic*, axion*, chinonic* etc. ; legătura dintre acesta o realizează, de regulă, ecteniile*. ■ Pînă la sfîrșitul sec. 17, **l.** era monodică*, prima încercare de realizare polif. *a cappella** a „răspunsurilor" datorîndu-se unor muzicieni ruși (Pekabițki, Titov ș.a.). Forma ciclică* a **l.**, printr-un aport componistic marcant, îndepărtat deci de sursele cîntării tradiționale, au conturat-o Davidov, Bortneanski, Glinka ș.a. Un punct culminant al elaborării ei ciclice, în care se ține seamă atît de raportul dintre imnuri (concepute ca forme polif.) și ectenii cît și de un plan expresiv al tonalităților **(2)** este **l.** lui Ceaikovski. ■ Compozitorii români au avut ca model diferitele tipuri de **l.** corale : Drăgoi, în **L.** *solemnă pentru cor mixt* și în **L.** *Sf. Ion Gură de Aur* pentru cor bărbătesc, a urmat modelul ceaikovskian ; Musicescu modelul Bortneanski. Cu adevărat reformatoare, pentru întreaga sferă ortodoxă, este reintroducerea în **l.** a melodicii biz. originare (psaltice), prin lucrările corale ale lui T. Georgescu și D. G. Kiriac (care, în **L.** *psaltică*, 1902, armonizează atît ehurile* diatonice* cît și pe cele cromatice*), urmați de P. Constantinescu, Chirescu, Lungu ș.a. (G. F.)

liturghier 1. Volum de muzică bisericească ce cuprinde cîntările liturghiei* ortodoxe pe diferite glasuri (v. eh) și aparținînd diferiților autori, axioane* praznicale, heruvice*, chinonice* și cîntări calofonice*. **2.** Carte liturgică utilizată de preot în altar, care cuprinde rînduiala tipiconală a celor trei liturghii (a lui Ioan Hrisostomul, Vasile cel Mare și Grigore Dialogul, precum și a vecerniei*, utreniei* și a proscomidiei ; tro-

parele* praznicelor, ecfonise, apolise, canonul (2) și rugăciunile împărtășaniei, diverse rugăciuni și povățuiri. V. *missale*. (N. M.)

lituus (cuv. lat.), instrument aerofon metalic cu ambușură*, avînd corpul de formă conică; de origine etruscă, a fost utilizat de romani. Cele două *litui* cerute de J. S. Bach în *Cantata nr. 119*, sînt înlocuite cu corni* gravi în *si bemol*. V. *Alphorn*. (W. D.)

liu (lü; lyu) 1. La origine, în practica muzicală chineză, tuburi sonore din metal, de dimensiuni riguros determinate, ce fixau înălțimea (2) absolută a sunetelor (inclusiv fundamentalele* pentatonicelor*). **2.** În sistemul chinez tradițional de mai tîrziu (sec. 12–16), intervale* ce luau naștere prin procedeul — similar celui pitagoreic — de multiplicare prin cvinte* și cvarte*. 12 **l.** (numărul limită, după care seria cvintelor nu mai genera numere întregi divizibile prin 3) împărțeau aproape exact octava*, stînd la baza celui mai vechi sistem de temperare* în 12 părți egale. Primele 12 **l.** erau asociate cu o bogată simbolică (cosmologică, astrologică, caracteriologică etc.).

Bibliogr.: Courant, M., *Chine et Corée*, în: Lavignac, *Dictionaire du Conservatoire*, vol. I; Pirogner, H., *Die Zwölfordnung der Töne*, Viena, 1953; Daniélou, A., *Traité de musicologie comparée*, Paris, 1959, (G. F.)

liutnia v. **lăută**.

liuto v. **lăută**.

liuto attorbiato v. **arciliuto**.

lleno (cuv. sp.) v. **mixtură (1)**.

loco (cuv. it. „loc") **1.** Sin cu *al loco**. **2.** Indicație utilizată în muzica pentru vl., ce anulează o alta anterioară de execuție pe o anume coardă (*sul* D, sul Mi* etc.). **3.** Ca precauție, indicație de a se executa „așa cum este scris".

logaritm (< fr. *logarithme*) (MAT.), puterea la care trebuie ridicat un număr numit *bază*, pentru a obține un alt număr dat (ex. **l.** numărului 1 000 în baza 10 este 3, deoarece $10^3 = 1\,000$; se scrie $\log_{10} 1\,000 = 3$). În acustica* muzicală se utilizează bazele 10, 2 și $\sqrt[12]{2}$. Calculul cu **l.** se aplică în operațiile matematice efectuate asupra sunetelor* și intervalelor* (măsurare, adunare, scădere, determinare a frecvenței* unui sunet plecînd de la aceea cunoscută a altui sunet, temperare* egală etc.). Această aplicație permite crearea unei imagini mai sezisabile a valorii intervalelor decît aceea oferită de fracții și, în același timp, simplifică și ușurează calculele (ex.: adunarea a două intervale, în loc să fie operată înmulțind cele două rapoarte supraunitare ale frecvențelor sunetelor respective, se efectuează prin adunarea **l.** acestor rapoarte, ceea ce este mai simplu și mai conform cu simțul comun). Justificarea folosirii calculului cu **l.** se bazează pe proprietatea logaritmică a organului auditiv (v. auz), exprimată prin legea fiziol. generală Weber-Fechner (1884): mărimea unei senzații variază în raport cu **l.** excitației (iar nu direct proporțional cu mărimea acesteia). Urechea traduce prin **l.** valorile frecvențelor sunetelor sau, altfel spunînd, senzația de înălțime (I) a sunetelor variază cu **l.** frecvențelor lor. Natura „operează" deci în acest domeniu cu **l.**, ca și în cazul tăriei sunetului (v. *fon*). Aplicarea calculului cu **l.** a permis și instituirea unor sisteme de unități de măsură intervalice (v. *cent* și *savart*). ■ **L.**, inventați în 1614 de baronul scoțian J. Neper (sau Napier), au fost curînd aplicați în matematica acusticii muzicale, mai întîi (probabil) de N. Mercator (N. Kauffmann). L. Euler a utilizat **l.** în baza 2, mai convenabili din unele puncte de vedere, în locul **l.** zecimali (în baza 10). H. Bellermann a calculat tabela de **l.** în baza $\sqrt[12]{2}$, bază de care s-a servit J. A. Ellis pentru a propune adoptarea unității de măsură cent*. Nu prezintă interes practic sistemul de **l.** în baza $\sqrt[1000]{2}$, propus de A. von Oettingen.

Bibliogr.: Mercator, N., *Logarithmotechnia*, Londra 1668–1674; Euler, L., *Tentamen novae theoriae musicae*, Petersburg, 1729; Bellermann, H., *Die Grösse der musikalischen Intervalle*, 1873; Ellis, J. A., *On the Story of musical Pitch*, Londra, 1881; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, ed. 1921 ([1]1891); Laporte, M., *Acoustique*, (în: „Grand Mémento Encyclopédique Larousse" Paris, 1937); STAS 1957–50, *Mărimi acustice* (unități de măsură); STAS 1958–50, *Acustică (terminologie)*; STAS 1957/4–74 *Acustică muzicală*. (D. U.)

logatom (< fr. *logatome*) (FIZ.), cuvînt artificial monosilabic, fără semnificație, format din trei foneme (consoană-vocală-consoană), de ex. LOD sau TIB. **L.** se folosesc grupați în liste, pentru a aprecia inteligibilitatea și claritatea audiției în săli sau în transmisiile telefonice.

Bibliogr.: Buican, G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc., 1958; *Dicționar explicativ al limbii române*, Buc., 1975. (D.U.)

lombard, ritm ~. (engl. *scotch snap*; germ. *lombardischer Geschmack*; fr. *manière lombarde*; it. *alla zoppa*), ritm punctat, cu accentul (II, 7) pe valoarea* scurtă (♬ ♩. sau ♬.), îndrăgit de compozitorii sec. 17–18, mai ales în Italia și Anglia. Se întîlnește în creația lui Caccini, Monteverdi, Frescobaldi, A. Scarlatti, Vivaldi, Blow, Purcell și alții. Un exemplu pregnant de **l.** se poate afla în *Simfonia nr. 40 de Mozart* (p. a II-a). Este cu deosebire caracteristic muzicii folc. ungurești. (A. M.)

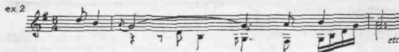
longa (cuv. lat. „lungă"), notă* intermediară ca valoare* între *maxima** și *brevis* (v. *breve* (2)) în notația (III) mensurală (v. și *musica mensurata*). Termenul care indica relația între **l.** și *brevis* era numit *modus minor* (v. *mod* (III)), *perfectus*, dacă se aflau 3 *brevis* într-o **l.**, *imperfectus* dacă erau doar două. Relația

137

între l. și *maxima* se intitula *modus major, perfectus* dacă conținea 3 *longae* într-o maxima, *imperfectus* dacă era doar două. (I. S.)

loure (cuv. fr. /lwr/< lat. *lura* „pungă") **1.** Una din denumirile cimpoiului* în Franța, denumire atestată documentar începînd din sec. 13. Ulterior (sec. 16 sau 18), sensul termenului se restrînge pînă la a defini doar o specie de cimpoi din Normandia. V. *lur*. **2.** Dans fr. pătruns în muzica cultă a sec. 17–18. E caracterizat prin măsură* de 6/4 (mai rar 6/8), tempo (2) lent și anacruză* specifică (ex. 1) (nu s-a putut preciza legătura dintre acest dans și instr. omonim). L. este folosită sporadic în operă* (prima apariție: în *Alcesta* de Lully) și în muzica instr. (Colasse, Charpentier, Couperin) fără să atingă însă popularitatea celorlalte *componente ale suitei** preclasice. Cea mai cunoscută rămîne l. din *Suita franceză nr. 5 de Bach* (ex. 2):





Loure (2)

louré (cuv. fr. /lwre/ „a lega un șir de sunete, accentuînd prima notă"), termen de articulație*, la instrumentele cu coarde și cu arcuș, ce implică accentuarea expresivă a tuturor sunetelor dintr-un legato* și purtînd deasupra o liniuță orizontală; o detașare expresivă în spațiul unui legato. Ex. Tema a II-a din prima parte a *Sonatei pentru pian și vl. în fa minor op. 6*, de *George Enescu*. (*G. M.*)

L. P., abreviere a loc. engl. *long playng* V. *disc*.

lugojelul v. **luncanul**.

lullaby (cuv. engl.) v. **berceuse**.

lumea v. **luncanul**.

luminîndă v. **exapostilarie**.

luncanul, denumire dată unor variante ale tipului de joc* *poarga bihoreană*, în bazinul superior al Crișului Repede. Se joacă în formație de „perechi în linie" cu partenerii situați față în față ținîndu-se de umeri sau de talie. Are ritm binar*, accentuat în contratimp*, și diverse variante* melodice; mișcarea este moderată dar viguroasă cu pași tropotiți, bătăi în pinteni (pe sol și în aer, simple sau duble) combinate cu mișcări ficiorești și cu învîrtiri. Face parte din categoria ardelenelor **(1)**. Variante mai pot fi întîlnite și sub denumirile *polca, șchiopu, roata, lumea, bătrînescu, lugojelul, lugăneasca*. (C. C.)

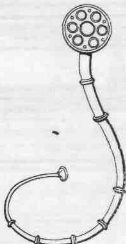
lup v. **Wolf**.

lur, instrument aerofon metalic, cu ambușură*, din epoca bronzului; de formă spirală era confecționat prin turnare, într-un mod



Louré

aproape ireproşabil pentru epoca respectivă. Cele 36 de exemplare, găsite cu ocazia săpăturilor arheologice din ţările nordice, demonstrează,



Lur

prin acordajul (1) lor, că au fost utilizate imperfect. V. *loure* (1). (W. D.)

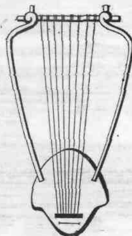
lute (cuv. engl.) v. **lăută**.

luth (cuv. fr.) v. **lăută**.

lutierie, arta construirii instrumentelor cu coarde şi arcuş, termen derivat din cel atribuit construirii lăutei*. Limitînd termenul la arta construirii vl., dificultăţile întîmpinate de cercetători privesc nu numai stabilirea primilor autori de vl., dar şi locurile de origine ale acestui instr. Totuşi, veritabila istorie a l. începe în Italia, însumînd peste două sec. de străduanii, de continui aspiraţii spre perfecţiune. În sec. 16, şcoala din Brescia intră în istorie prin Gasparo da Salo, Giovanni şi Pietro Maggini; şcoala cremoneză prin familiile Amati, Guarneri şi Stradivari; şcoala napolitană prin familia Rugieri, prin Grancino, Testore etc. Ca şi în istoricul şcolilor de vl., cercetătorul poate urmări influenţa geniului constructorilor it. în toate ţările care aveau deja o tradiţie în construirea lăutelor sau a vechilor viole*. Se poate studia enigmatica personalitate a lutierului Gaspard Duiffoprugcar, de origine tiroleză, dar a cărui activitate s-a desfăşurat întîi la Bologna, apoi la Lyon. Şcoala de la Mirecourt creează un fond de lucrări care a format mulţi lutieri fr. Familia Vuillaume, sau numele unor Lupot (care se remarcă prin imitarea perfectă a instr. lui Stradivari), Chappuy sau Bernardel şi Gand, ilustrează prestigiul l. fr. între 1750–1880. În etapa contemporană, se remarcă Hell şi Paul Kaul (care semnează două viori „Enesco"). Şcoala tiroleză iniţiată de yakob Steiner, elev al lui Nicolò Amati, înscrie numele unor iluştri constructori, ca *Albanus, Thir, Klotz*. În România, în care instr. popular cel mai răspîndit este vioara, în care lemnul de rezonanţă este cunoscut în întreaga lume, nu s-a profilat o şcoală de lutieri. Totuşi anumite talente care au studiat cu meşteri străini şi-au cîştigat un nume prin maniere personale de lucru. Reţinem: Cărbunescu, Rădulescu, Scheffler, Prof. Bianu, Apăteanu, Macarie, Pohoryles, Paraiciuc, Megasiuc, Ştirbulescu, Ichimescu şi meşterul, cel mai autorizat în materie, Iosif Pollak. La Reghin se încearcă depăşirea stadiului de fabrică, pentru a se trece şi la construcţia manufacturată. În fruntea strădaniilor se află R. Boiangiuc.

Bibliogr.: Bianu, V. V., *Vioara*, Buc., 1957; Heggesi, Z., *Vioara şi constructorii ei*, Buc., 1962. (G. M.)

lyra (cuv. gr.), instrument popular străvechi în ţările mediteraneene, îndeosebi în Grecia antică, dar cunoscut şi de celţi. Din corpul, de forma unui vas, se ridică două braţe unite



Lyra

pe partea superioară printr-un suport. Între partea inferioară a corpului şi suport erau întinse 3–5 coarde, accesibile din ambele părţi ale instr., *acordate (1) probabil pentatonic* şi* acţionate cu ajutorul unui plectru*. V. *Kitara*. (W. D.)

Lyragitarre v. **liră-chitară**.

lyro-harpe (cuv. fr.) v. **liră-chitară**.

lyro-viol (cuv. engl.) v. **viola bastarda**.

18W-m.zi

13

m, abrevieri : **1. M.** sau **m.**, în muzica de orgă*, *manualiter* — v. manual. **2.** În muzica pentru pian*, mînă (**m.** *d.* = „mîna dreaptă", it. *mano destra*, fr. *main droite* ; **m.s.** = „mîna stîngă", it. *mano sinistra*, fr. *m. g. main gauche*). **3.** *mezzo** ; **m.** *f.* = *mezzo forte**, **m.** *p.* = *mezzo piano**, **m.***v.* = *mezza voce**, **4.** *meno** (it.), *mai puțin* ; *meno mosso** = „mai puțin mișcat".

macam v. **maqam.**

madrigal, compoziție corală polifonică *a capella**. Etimologia cuvîntului **m.** se pare a porni de la expresia *cantus materialis* desemnînd, în sec. 14, acest gen (**I, 2**) considerat de Francesco de Barberino drept „rudimentar și neorganizat". Cuvîntul *materialis* s-a transformat pe rînd, ajungînd *matrialis*, *matriale*, *madriale*, *madrigal*. Foarte îndrăgită de public, această formă a abordat o tematică laică, foarte variată și largă, accesibilă prin folosirea textului it. în opoziție cu muzica religioasă care folosea text lat. Forma* muzicală urma întru totul pe cea poetică, alternînd cupletele* (strofe de cîte 3 versuri a 11 picioare **(1)**) cu riturnelă **(2)** (de 1 — 2 versuri). **M.** evoluează de la o linie melodică simplă la scriitura polif. la 3—4—5 voci **(2)**. După compozitori ca Pierro da Firenze, Jacopo de Bologna și Francesco Landino (sec. 14), care scriu **m.** de inspirație pop., cu melodică bogată și amplă, cu polif. îndrăzneață (terțe* și sexte* paralele, semicadențe și cadențe **(1)** finale), sec. 15 înregistrează o scădere a interesului față de acest gen, pentru ca mai tîrziu, în sec. 16, să se revină asupra lui cu un nou suflu creator. **M.** se prezintă acum într-o formă superioară : muzica se adaptează perfect textului și expresiei poetice, desfășurîndu-se continuu ; țesătura* polif. se îmbogățește, toate vocile căpătînd importanță egală ; scriitura contrapunctică savantă se revendică de la motetul* franco-flamand. **M.** a tins către cele mai înalte forme de artă, devenind forma cea mai evoluată a muzicii de cameră*. Poemele poeților cei mai cunoscuți (Petrarca, Saldonieri, Tasso ș.a.) au stat la baza unor creații muzicale deosebit de valoroase semnate de Palestrina, Lasso, Marenzio, da Venosa și Monteverdi. **M.** italian s-a *extins în toată Europa*, dar în special în Anglia, unde s-a dezvoltat într-o manieră nouă, originală, datorată lui Byrd, Morley, Ward, Gibbons. După o lungă perioadă de uitare (sec. 17—20) **m.** revine în atenția compozitorilor contemporani îmbogățit cu sonorități și tehnici specifice noii epoci, dar păstrînd o prospețime ce vine din timpul tinereții muzicii (G. Mahler, P. Hindemith, Z. Kodály, C. Orff ș.a.). **M.** apare și în creația compozitorilor români contemporani : P. Constantinescu, T. Ciortea, S. Toduță, W. Berger, T. Olah, D. Popovici, C. Țăranu, M. Marbe, M. Moldovan, A. Vieru, P. Bentoiu. (M. M.)

maestoso (cuv. it. „maiestuos, măreț"), indicație de expresie conform căreia interpretul conferă muzicii un caracter solemn, maiestuos. În acest sens apare de obicei în completarea unei indicații de tempo **(2)** (ex.: *allegro* **m.**, *lento* **m.** etc.). Termenul este folosit și independent, ca indicație de tempo desemnînd o mișcare rară și solemnă (de. ex. în imnuri*).

maestru, titlu (nume reverențios) atribuit unor artiști (creatori, interpreți, muzicologi, pedagogi muzicali), consacrînd calități profesionale deosebite. Prin adăugarea unor atribute desemnează funcții ca : **m.** *de cor* ; **m.** *de balet* ; **m.** *de sunet*. V. *capel-maestru*. (I. R.)

magadis (cuv. gr. μάγαδις) **1.** instrument cu coarde ciupite, probabil de tipul harfei*, la vechii greci ; coardele sale, în număr de 20, erau dispuse în perechi, în așa fel încît jumătate din ele le dublau la octavă* pe celelalte. Derivat din denumirea instr., vb. „a magadiza" (μαγαδίζω) desemna cîntatul în octave, specific unui întreg grup de instr. de aceeași construcție cu **m.** (printre care trigonos* și formynx*) și care apar de altfel menționate într-o aceeași categorie cu el în scrierile unor autori elini (mai ales la Aristoxenos). **M.** era de origine străină (fapt ce probează indirect apartenența sa la tipul harfei și nu la cel al lyrei* sau kitarei*, instr. „autohtone" ale vechilor greci), preluat, după unele ipoteze, din Orientul asiatic dar mai probabil de la lidieni sau chiar — conform unei teze formulate în muzicol. rom. — de la popoarele trace („**M.**-ul era considerat în antichitate ca fiind inventat de traci" — G. Breazul, [*Curs de*] *istoria muzicii rom.*, Buc., 1956, p. 75). **2.** Prin termenul de **m.** se desemnau și anumite specii de aulos* care implicau practica „magadizării", fie că instr. acompania cîntarea la **m. (1)**, fie că (în forma de aulos dublu) magadiza el însuși. (Cl. L. F.)

maggiore (cuv. it. „major"), indicație suplimentară, de precauție, utilizată în muzica preclasică și clasică, pentru a marca trecerea de la o tonalitate **(2)** minoră* la omonima* sa majoră* în secțiunile unei lucrări muzicale (în ciaccone* teme cu variațiuni scherzo*-uri, rondo*-uri,

dansuri; de ex. secţiunea medie a marşului funebru din *Simfonia a III-a* de Beethoven). Trecerea în sens invers se marchează cu *minore*.

magnetofon (< fr. *magnetophone*) (FIZ.), dispozitiv de înregistrare şi reproducere a sunetelor, cu ajutorul unei benzi de oţel sau al unei benzi de plastic acoperite cu un strat fin de substanţă feromagnetică. Înregistrarea se face prin magnetizarea variabilă a benzii în mişcare rapidă, de către curenţii electrici ai unui amplificator comandat de un microfon* care recepţionează undele sonore. Reproducerea se obţine trecînd banda magnetizată prin faţa unui electromagnet conexat cu un amplificator şi cu un difuzor*. Este folosit în radio-televiziune, pentru înregistrarea muzicii, a conferinţelor etc. care urmează a fi transmise, în industria discului* (unde banda de m. constituie baza înregistrării) ca şi în compoziţia actuală (v. înregistrare). ■ Principiul magnetofonului a fost materializat întîi de savantul danez V. Poulsen, care a făcut în 1900, la Expoziţia universală de la Paris, demonstraţii cu *telegrafonul* său. Acum c. patru decenii, dr. Stichlle a prezentat presei pariziene un aparat în care imprimarea sunetelor se realiza pe firul subţire de oţel al unui „mnemofon înregistrator", iar reproducerea trecînd acelaşi fir prin „mnemofonul reproducător".

Bibliogr.: *Lexiconul tehnic romîn*, [2]1962; Urmă, Dem., *Mnemofonul sau memoria unui fir de oţel*, în: „Săptămîna", nr. 24/1944. (D. U.)

Magnificat (cuv. lat.), cîntec de slavă, care debutează cu acest cuvînt de la care şi-a luat numele, punct culminant misei*, poate fi conceput în oricare din cele opt moduri (I, 3) bis. ceea ce s-a şi realizat în perioada de înflorire a polifoniei* vocale (sec. 15—16) cînd este des abordat de compozitori care îl modelează în majoritatea formelor polif. Este preluat şi în baroc*, epocă pentru care lucrarea de referinţă rămîne **M.** de J. S. Bach, realizată în forma unei cantate*. (I. S.)

magom v. **maqam**.

maistori (maistores) v. **bizantină, muzică**; **melurg**.

maitrise (cuv. fr. /metriz/< fr. *maître* „maestru"), şcoală (internat) instituită de biserică pentru a forma cîntăreţii necesari oficierii slujbei. **M.** au apărut prin sec. 11—12 ca anexe ale şcolilor episcopale, pentru ca, din sec. 14, să devină complet autonome, menţinîndu-se astfel pînă la Revoluţia franceză (în 1791 au fost desfiinţate şi înlocuite cu conservatoarele*). **M.** au fost singurele instituţii de învăţămînt muzical din Franţa şi provinciile aflate în raza ei de influenţă culturală (ducatul Burgundiei, Ţările de Jos). Pe lîngă materiile de specialitate, se predau şi noţiuni de cultură generală (în primul rînd lb. lat.). Absolvenţii puteau fie să continue cariera ecleziastică (Papa Urban IV provenea dintr-o m.), fie să se consacre celei muzicale în calitate de compozitori, maeştri de capelă* sau instrumentişti. Compozitorii neerlandezi din sec. 15—16 îşi datorează înalta lor pregătire profesională m. unde fuseseră instruiţi de copii. Sin.: *chapelle*; *psallette*. (A. M.)

major, atribut al unor formaţiuni muzicale tipizate, în succesiune (melodice) sau în simultaneitate (armonice), formaţiuni concepute la nivel de schemă şi nu obligatoriu la nivel sintactic*; *sensul* **m.** derivă structural — şi numai relativ — din dispunerea unor intervale* şi — în chip absolut — din antinomia faţă de minor*; **m.** este, de aceea, o stare, un caracter, un gen (II), chiar un mod*, în sensul său logic şi istoric restrîns (tonalitatea (1) comportă numai două moduri: cel m. şi cel minor). ■ În modurile (I, 1) eline, caracterul (ethosul (1) avea, pe de o parte, surse „etnice" şi psihologice particulare, iar pe de alta viza mai curînd, genul diatonic*, cromatic* sau enarmonic (1), decît o raportare a intervalului determinant (terţa* mare) la finală*, mai ales că această noţiune apare odată cu schimbarea de sens a modurilor (I, 3) în ev. med. şi cu fixarea unui astfel de punct de referinţă. Deşi ehurile* biz. au vădit (mai bine zis, au determinat) o astfel de schimbare de optică, etosul lor rămîne, pînă la începutul sec. 20, orientat ca şi cel elin spre particularul fiecărui mod: „Din vechile gramatici, nu se înţelege ce este mod m. şi ce este mod minor, ci se spune doar că toate glasurile au, fiecare separat, scară proprie. Nu este de mirare, deci, că psalţi renumiţi nu pot şi nu ştiu să răspundă care din cele opt glasuri au caracter m. şi care minor". (Gr. Costea, N. Lungu, I. Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice*, 1951). Prima menţiune a unei diferenţieri duale a caracterelor modale apare la Boethius şi, mai ales, la urmaşii săi medievali, care considerau diatonismul*, al cărui interval caracteristic era tonul* întreg, ca *durum* (lat. „tare"; germ. *Dur**) iar cromatismul*, al cărui interval caracteristic era semitonul* ca *molle* (lat. „moale"; germ. *Moll**). De aici denumirea *h durum* pentru h* şi *b molle* pentru b*. Prin preluarea lui *h durum* în hexacordul* *sol-mi*, acest hexacord s-a numit *hexacordum durum*, iar prin preluarea lui *b molle* în hexacordul *fa-re*, acest hexacord s-a numit *hexacordum molle*. ■ Primele semne ale unei noi ordini se întrevăd la Glareanus care, în al său *Dodekachordon* (1547), adaugă celor opt moduri tradiţionale, un mod *eolic* pe *la* (al 9-lea) şi plagalul său (al 10-lea) şi un mod *ionic* pe *do* (al 11-lea) şi plagalul său (al 12-lea). Cel din urmă curent în practica muzicală, cu deosebire în cea pop., era considerat de Glareanus ca fiind adecvat dansului*. Urmîndu-l pe Glareanus, Zarlino creează un sistem al celor 12 moduri la baza căruia nu se mai află modul doric (*re*) ci ionicul (*do*). Sistemul se divide în două grupe: cea a modurilor cu terţă* mare (majoră) deasupra finalei* şi cea a modurilor cu terţă mică (minoră). În contextul unei gîndiri

armonice tot mai conturate, aceste proprietăţi ale modurilor se conjugă cu determinarea prin diviziune (6) armonică a trisonului (v. acord) m. şi, respectiv, aritmetică a celui minor: una „sună" *allegro* „veselă" iar cealaltă *mesta* „trista", ceea ce impune o nouă şi, desigur, restrictivă accepţiune a etosului modal, dar dominantă pentru mentalitatea muzicală occid. Cu apariţia temperării* egale, ele deveneau singurele două genuri posibile (*mode* sau *ton* m. sau minor, în terminologia fr.) ale tonalităţii. ■ Cu stabilirea legilor armoniei (III, 2) de către Rameau, se identifică tot mai mult m. cu proiecţia sa vertical-armonică, o tonalitate (2) fiind definită prin cele trei acorduri m. ale funcţiilor* de T. D şi Sd: tonalitatea minoră este, principial, definită prin aceleaşi funcţii (minore). Deoarece aceste trei acorduri ale funcţiilor principale, conţin întregul material al modului, orice melodie nemodulantă (v. modulaţie) poate fi armonizată numai prin acestei trei acorduri. ■ M. şi raportul său cu minorul, considerate ca aspecte contrastante, contrare şi polare ale tonalităţii, au preocupat teoria muzicală, indiferent de orientarea geometrizantă polaristă*, atracţionistă, energetistă* sau dualistă* a acesteia. Mai ales cea din urmă orientare a căutat să coraboreze datele teoriei armoniei cu cele fizicaliste, sperînd în fundamentarea obiectivă a m. şi a minorului. Eşecul deducerii minorului dintr-o inexistentă serie a armonicelor* inferioare, se explică prin incompatibilitatea abstracţiunii intelectuale a unui fenomen (reprezentare abstract-caracteriologică a acestor stări modale cu o certă aplicabilitate practică dar circumscrisă unor condiţii istorice precise) prin concreteţea şi universalitatea în *sine a legilor fizice*. Cu toate acestea, deşi practica de creaţie a restrîns pînă la anulare valabilitatea noţiunii de m. şi de minor, într-un interval extrem de scurt: apariţia cromatizării* din „Tristan" şi afirmarea atonalismului*, gîndirea pragmatică a modernilor (Hindemith, Schönberg, Messiaen) nu exclude acest determinativ. În teoriile neo-modaliştilor din sec. 20, ce s-au format nu doar în condiţiile vehiculării unor structuri monodice* ci, mai ales multivocale*, dualitatea m. — minor constituie, ca şi pentru Zarlino o trăsătură caracteriologică suplimentară şi complementară în clasificarea modurilor. (G. F.)

malagueña (cuv. sp. /malageɲa/ < numele provinciei Malaga), dans* vocal spaniol bazat pe un motiv ostinato* (ex.), în măsură ternară* (3/8, 3/4 sau 3/2). În climatul modal* frigicnapolitan al acestui motiv executat instr. cîntăreţul intervine cu o linie melodică improvizată*; cu un caracter pasionat. În muzica profesionistă, m. a fost adoptată de M. Ravel *(Rapsodia spaniolă)*. Sin.: *rondiña*. (I. R.)

malambo, dans argentinian bărbătesc, în care fiecare dansator propune succesorului său figuri (constînd mai ales din mişcări ale picioarelor în timp ce bustul şi braţele rămîn imobile), pe care cel din urmă trebuie să le egaleze sau să le depăşească în virtuozitate. Melodia acestui dans, în măsură* de 6/8, se axează pe un ritm foarte marcat. (Cl. L. F.)

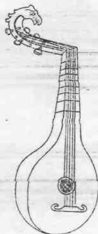
malinconico (cuv. it. „melancolic"), indicaţie de expresie conform căreia interpretul acordă o notă de melancolie piesei sau fragmentului muzical ce poartă această menţiune. Sin.: *con malinconia*. „La malinconia" este titlul părţii lente *(Adagio)* din *Cvartetul op. 18 nr. 6 în si bemol major de Beethoven)*.

mambo (cuv. sp.), dans* cubanez în măsură* de 2/4 sau 4/4. Cuvîntul m. aparţine sferei magice a folc. african adus odată cu sclavii congolezi spre Cuba. M. modern are ca predecesor *Danzón „Bella unión"* de Antonio Sánchez (1938). Pătrunde în Mexic prin orch. de jazz* a lui Pérez Prado (1947), care îi asigură ulterior (1951), prin piesa *Rio M.*, succesul ca dans de societate. A fost înlocuit de cha-cha-cha. (Cl. L. F.)

mancando (cuv. it. „lipsind"), indicaţie de tempo (2) şi de dinamică (1) prin care se cere, în acelaşi timp rărirea mişcării şi diminuarea intensităţii (2). Sin.: *calando**.

mandola (cuv. it.) 1. Instrument cordofon asemănător lăutei*, de dimensiune mai mică, din sec. 14—18, cu opt perechi de coarde,


Malagueña


Mandola

întinse peste un gît fără tastieră (v. limbă) (dar prevăzut cu opt bare metalice, transversale). Corpul ușor bombat avea pe față cordarul* și un orificiu de vibrație. Deosebirea între lăută* și m. constă în forma de semicerc a jgheabului capului în loc de cel îndoit spre spate al lautei. Sin. *mandora*. **2.** Instr. din sec. 18 de tipul mandolinei*, de dimensiuni mai mari, acordat **(1)** *do sol re*^{1} *la*^{1}, utilizat și în zilele noastre. (W. D.)

mandolinata, serenadă* italiană în care mandolina* acompaniază vocea **(1)** solistă. (I. R.)

mandolină (< it. *mandolino*, diminutiv de la *mandola**), instrument cu coarde din familia *lautei**, cu cutie de rezonanță* arcuită în formă de pară, mai adîncită decît a lautei, dar de dimensiuni mult mai mici. Este acomp. în general de chitară **(II)**. **M.** este și azi foarte utilizată în Italia, la Napoli. **M.** napolitane au opt corzi, divizate în patru grupe (a cîte două corzi la unison*) acordate **(1)** la cvintă*, ca vl. : *sol*^{2}, *re*^{3}, *la*^{3}, *mi*^{4}. **M.** milaneză are cinci sau șase perechi de corzi acordate după cum urmează : *sol*^{2}, *do*^{3}, *la*^{3}, *re*^{4}, *mi*^{4} sau *sol*^{2}, *si*^{2}, *mi*^{3}, *la*^{3}, *re*^{4}, *mi*^{4} (*sol*^{4}). *La* **M.** *se cîntă fie cu un solz de* pește, fie cu o lamă metalică sau un plectru*. (D. P.)

mandolone v. **arcimandola**.

mandora v. **mandola (1)**.

manea (cuv. tc. ; pl. *manele*), cîntec liric turcesc, cu conținut erotic, întîlnit și în țările române. Meterhaneaua* de pe lîngă curtea domnească îl executa și numai instr. Lăutarii din Muntenia îl cîntă la vl., în octave, acompaniat fiind de un „bas ostinat" (v. ostinato) acesta din urmă susținut de o vl. secundă, uneori și de cobză*.

Bibliogr.: Alexandru, T., *Armonie și polifonie în cîntecul popular românesc*, în: T.A. *Folcloristică, organologie, muzicologie*, vol. II, Buc., 1980, p. 78–79. (Cl. L. F.)

manieră (lat. vulg. *manuarius* „de mînă, în mînă, manual") **1.** În general fel, mod de a fi sau de a face ; în special, mod de a compune sau, p. ext., de a executa, propriu unui anumit muzician sau unei anumite epoci. În această accepție, noțiunea de m. se suprapune peste aceea de *stil**, față de care diferă însă prin accentuarea particularului, pe cînd stilul tinde spre o valoare universală. V. *expresie* ; *etos*. ■ *À la manière de* (expr. fr.), imitație, pastișă. **2.** Cuv. fr. *manière* a fost folosit de Johannes de Garlandia, în sec. 14, cu sensul de mod **(III)** ritmic. ■ Ceva mai tîrziu, după Ph. de Vitry, denumire dată modului de divizare al notei *breve* **(2)** (în 2, 3, 6, 9, 12 părți egale). **3.** La sfîrșitul sec. 14, *notation maniérée* era denumirea dată notației **(III)**, a cărei grafie devenise extrem de complicată. **4.** În sec. 18, **m.** era denumirea dată ornamentelor* melodice. V. *manierism*.

manierism, exagerarea, într-o anumită perioadă, a uneia sau a cîtorva particularități stilistice ; p. ext., o artă care cultivă eleganța și rafinamentul, în care jocul nelimitat al fanteziei, atingînd uneori bizareria și paradoxul, nu este îndreptat atît spre inovație, cît spre a extrage, cu subtilitate, consecințele unor descoperiri anterioare. Termenul de **m.** este aplicat în special ansamblului de procedee ce rafinează cuceririle formale ale Renașterii*, cazul tipic pentru muzică fiind acela al lui Gesualdo. V. *baroc*.

Bibliogr.: *Manierismo, Barocco, Rococo. Convegno della Academia dei Lincei*, 1960, Roma, 1962 ; Tapié, V. Léon, *Barocul*, Buc., 1969, Wölfflin, H., *Die Klassische Kunst, Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München, 1899 ; Curtius, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948 ; Hocke, G. R., *Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg, 1957, trad. rom., Buc., 1973 ; Schrade, Leo, *Von der „Maniera" der Komposition in der Musik des 16 Jahrhunderts*, in ZfMw, XVI, 1934 ; Wolff, H. Chr., *Der Manierismus in der barocken und romantischen Oper*, in : Mf, XIX, 1966 ; Maniates, Maria Rika, *Mannerist Composition in Franco-Flemish Polyphony*' in : MQ, LII, 1966 ; Bianconi, L., *Giulio Caccini e il manierismo musicale*, in : *Chigiana* XXV, 1968 ; Don Harrán, *Mannerism in the Cinquecento Madrigal?*, in : MQ, LV, 1969 ; Federhofer, H., *Zum Manierismus-Problem in der Musik*, In : *Renaissance Muziek 1400–1600, Donum natalicum René Bernard Lenaerts* Leuven, 1969, pp. 105–119 ; Dahlhaus, C., *Gesualdos manieristische Dissonanztechnik*, In : *Convivium musicorum. Festschrift Wolfgang Boetticher zum 60. Geburtstag*, Berlin, 1974 ; Buletinul *Colloquium Musica Bohemica et Europaea*, Brno, 1970 ; *Studi musicali* III, 1974.

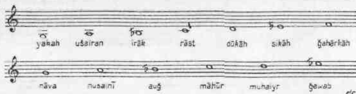
Mannheim, școala de la ~, grup de violoniști și compozitori activînd în a doua parte a sec. 18 în orchestra din Mannheim (aparținînd electorului palatinatului de Bavaria), care, pe parcursul a două generații, contribuie la cristalizarea simfoniei* ca gen **(1, 2)** și formă* și la îmbogățirea mijloacelor de expresie simfonice. Acestor muzicieni li se atribuie organizarea muncii în orchestră*, acuratețea în frazare*, cultivarea efectelor dinamice*, stabilirea ciclului* simf. la *Allegro-Adagio-Minuetto-Allegro*, afirmarea unui contrast evident între cele două teme* ale formei de sonată*, abandonarea scriiturii contrapunctice* în favoarea monodiei* acompaniate — rolul preponderent revenind partidei* viorilor. Promotorii înnoirilor menționate sînt J. Stamitz, F. X. Richter, K. și A. Stamitz fiii, C. Cannabich. (C. A. B.)

manopan v. **mecanice, instrumente**.

manual (< *manus* „mînă"), la instrumentele *cu taste** : *orgă**, *clavecin**, *claviatura** sau ansamblul claviaturilor, denumite astfel pentru a se deosebi de pedalier*. Unele orgi aveau încă în sec. 14 mai multe **m.**, cele moderne ajungînd pînă la cinci ; clavecinele au două, maximum trei **m.** Prin utilizarea **m.** e posibilă departajarea (etajarea) intensităților **(2)** ca și o mai bogată registrație ; v. și registru **(II, 1, 2)**. Expresia *manualiter* (abrev. : **M.**, sau **m.**, desemnează o execuție exclusivă cu ajutorul **m.** (chiar și în acele pasaje ce s-ar preta execuției *cu pedalierul**). (G. F.)

maqam (macam, magom, mugam), concept al teoriei muzicale şi poetice orientale arabo-islamice, cu diverse accepţiuni, care acoperă o mare varietate de fenomene: mod*, formă*, scară (v. gamă), mers melodic, gen (III), cîntec, ciclu, alcătuire etc. Primele două sensuri sînt

ex. 1



ex. 2

Rast



Bayāti



Sikāh



Ğahārkāh



Nahāwand



Husainī



irāk



ex. 3

Rast (medieval)



ex. 4

Agam



Kurdi



Maqam

cele mai frecvente. A. Ca mod, m. se caracterizează prin următoarele aspecte: *1.* material sonor organizat în scară; *2.* selecționarea din acest material a unor grupe de 3, 4 sau 5 sunete, temei al unor formule (I, 3), melodice creatoare de mod; *3.* funcții diverse ale sunetelor în formule: principale, secundare, inițiale, finale; *4.* ierarhia formulelor melodice: principale sau secundare; *5.* ierarhia m.: principale și derivate; *6.* construirea m. prin succesiunea diversă a formulelor, cu respectarea tendinței melodice generale; *7.* funcția formulei principale: afirmarea acesteia în momentele cele mai importante aservite expresiei ethosului (2) propriu m. respectiv; *8.* Adoptarea în m. a unor note străine și trecerea spre formule străine, după afirmarea celor proprii; revenirea în final la acestea din urmă (v. metabolă). Materialul sonor e dat de sunetele finale* ale m. — cu excepția primei note (*yakah*, adevărată ,,cvartă burdonică" pentru primul m. *rast*. — denumirile sunetelor nu respectă octava* ci se desfășoară pe două octave (ex. 1). La acest material se adaugă sunete intermediare, care, ca și unele sunete fundamentale, adoptă o înălțime microdivizionară. Unele m. au o structură microintervalică*, altele adoptă, fie diatonia* fie cromatica*. Sensul ascendent sau descendent al melodiei este determinant pentru înălțimea unor sunete microintervalice (ex. 2). Legato-ul indică grupele de sunete ce alcătuiesc formulele tri-, tetra- și penta-cordale*. Primele trei m. citate sînt deosebit de reprezentative, prin tetracordurile* care le definesc, fiind prezente în multe culturi arabo-islamice. M. *Rast*, de o formă tetracordală disjunctivă, este modul prototip al sistemului, fiind privit ca atare în teoria medievală, unde avea o structură conjunctă* (ex. 3). Teoria modernă, începînd cu D. Cantemir, atribuie celui de-al doilea mod, *Bayati, (Dugiah*, în nomenclatura sa) o prevalență expresivă, atît ca m. principal, cît și ca treaptă finală a multor m. și cadențe (1) modale. Unele moduri derivate din *Bayati*, au mare frecvență în practica modernă (ex. 4). Teoria modernă arabo-islamică adoptă sistemul temperat* al octavei alcătuite din 24 de sferturi de ton egale, modalitate de notație comună tuturor, care lasă libertatea fiecărei etnii de a intona, în acest cadru semiografic orientativ, propriile sale micro-diviziuni. Acestea prezintă o mare varietate, determinată de fărîmițarea religioasă, politică, etnică, socială a culturilor orient. Acest sistem temperat determină în structura m. intervale de 3/4 de ton și, mai rar 5/4 de ton, de aceea lumea modală arabo-islamică a fost denumită ca arta treisferturilor de ton; iar notația intervalelor adoptă T = secundă mare (Ton), M = ton mijlociu (3/4) și S = semiton. Intervalul specific creator de mod al m. este *terța** micro-divizionară, din *Rast*, situată în spațiul dintre terța minoră (300 de cenți) și cea majoră (400 de cenți), deci la înălțimea temperată de 350 de cenți. Calculele matematice ale autorilor arabi medievali îi atribuiau valori diverse, întemeiați pe practica muzicală a epocii: 355 Ct (*Al-Farabi*, sec. 9—10), 342 Ct (*Ibn-Sina*, sec. 10—11), 384 Ct (*Safi-al-Din*, sec. 13). Pînă în sec. 9 (*Al-Kindi*), teoria orient. nu cunoaște decît sistemul intervalelor pitagoreice: terța minoră = 294 Ct, iar terța majoră = 408 Ct, alături de celelalte 10 intervale ale octavei*. Descoperind noi intervale, autorii medievali vor adopta octava de 17, respectiv de 22 micro-diviziuni. Unii autori moderni (Turcia, Iran), vor adopta sistemul lui Safi-al-Din apropiat de valorile pitagoreice, alți autori sînt fideli sistemului arab al lui Al-Farabi și Ibn-Sina caracterizat prin valori apropiate de 1/4 de ton (Egipt, Siria). În teoria psaltică românească, (v. bizantină, muzică), unele concepții microintervalice prezintă sisteme de sursă orient. Anton Pann (1845) adoptă octava de 22 diviziuni, cu cele trei intervale ale gamei: T = 4, M = 3, S = 2 diviziuni, terța neutră constitutivă de mod avînd valoarea de 381 Ct, iar Macarie (1823) împarte octava în 68 diviziuni și adoptă pentru intervalele scării: T = 12, M = 9, S = 7 diviziuni, terța neutră fiind de 357 Ct. Ceea ce deosebește sistemul psaltic de cel arab este structura scărilor, de ex.: T M S T T M S pentru glasul VIII și T M M T T M M pentru primul m. *Rast*. ■ *B.* Ca *formă*, m. este o succesiune de piese vocale sau instr. construită după anumite tipare melodice, ritmice, în care o parte introductivă are menirea de a stabili modul principal care să domine suita și modurile derivate ce pot fi adoptate în părțile ei, în conexiune cu elementele ritmice. Mai cu seamă *zona de N* a Orientului arabo-islamic cultivă această accepțiune a termenului, sin. în acest sens cu *fasl* (turc) și *wasla* (arab.). În Irak, forma de m. e o grupă de melodii alcătuită din trei părți: introducere (*tahrir*), secvențe mediane (*ausal* și *miyanat*) și o încheiere (*taslim*). În *Iran*, forma e numită (ca și modul) ,,dastgah", și e dominată de cîntecele *awaz*, parțial improvizatorice, cu revenirea ciclică a unor formule principale de anumit etos modal; iar în *Azerbaigian*, în forma *mugam*, de influență persană, domină cîntecele strofice *tasnif*, încadrate într-o structură rapsodică, încheiată cu motive instr. de dans (*reng*). În *Uzbekistan* și *Tadjikistan*, în forma *makom* domină cîntecele *šuba*, iar structura melodico-ritmică e dată de o tradiție fundamentată în sec. 18, cea a sistemului *šasmakom*, al celor șase moduri, înșirate în timpul execuției, care reia denumirile m.: *navo, rost, dugoh, buzruk, segoh, irok*. Către 1700, D. Cantemir, trasează principiile formei de m. (*fasl*), ca suită vocală sau instr. Suita vocală o alcătuiește din: *taksim* (formă liberă ca ritm și melodie), *beste, kiar, și semai* (formă variațională ce preia tiparul de ,,beste" sau

„kiar"), iar, în suita instr. introduce *taksîm**, 1–2 *peşrefuri** şi un *sâz semâ-isi* final. Aceste părţi ale suitei pot fi, după Cantemir, tri-, tetra-, sau penta-strofice, cu sau fără refren*. În recitalul tradiţional, Cantemir prezintă o suită instr. urmată de o suită vocală, un nou „semai" instr. şi, în final, pe pedala (2) în surdină a corzilor de „armonie", un *taksîm* vocal.

Bibliogr.: Barkeshli, M., *La musique iranienne*, în „Histoire de la musique", vol. I, publié sous la direction de Roland-Manuel, Paris, 1960; Cantemir, D., *Cartea ştiinţei muzicii*, Bucureşti, 1973; Elsner, J., *Zum Problem des Maqam*, în „Acta musicologica", II/1965; Gerson-Kiwi, E., *Makam*, articol în Riemann-Lexikon, [12]1967; Ghircoiaşiu, R., *Le maqam Bayati et le mode dorien, une parallelle*, în: „Muzica", nr. 1/1977; Giuleanu, V., *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Buc., 1975; El-Mahdi, S., *La musique arabe, Paris*, 1972; Manik, L., *Das arabische Tonsystem in Mittelalter*, Leyden, 1968; Macarie, *Teoreticon*, repr. Buc. 1976; Pann, A.) *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti*, Buc., 1845 (Ro. G.,

maracas, instrument de percuţie autofon de origine indiană din America Latină. **M.** originare sînt construite din două nuci de cocos scobite şi umplute, pe jumătate, cu nisip sau cu grăunţe mici, fiecare nucă avînd un mîner. La **m.** de fabrică — cele utilizate în orch. simf. — nuca de cocos este înlocuită cu lemn sau material plastic. Echiv. engl. *cuban rattles*; germ. *Rumbakugeln*. (A. P.)

marciale (cuv. it. „mărşăluit"), indicaţie de expresie prin care se cere imprimarea unui caracter de marş* piesei sau fragmentului muzical ce poartă această menţiune. *Sin*: *alla marcia*.

Marientrompete v. **tromba marina**.

marimbafon (it. *marimbafono, marimba*; engl., fr. *marimbaphone*; germ. *Marimbaphon*), instrument de percuţie de origine populară, din Africa centrală. A fost introdus în America, prin sec. 16, de sclavii negri. În forma pop. era construit din cca 20 de plăci de lemn, distribuite pe două rînduri şi aşezate pe un rezonator din bambus sau din alt lemn. **M.** perfecţionat are plăcile din lemn de palisandru, distribuite pe două rînduri, aşezate pe un suport, sub fiecare placă existînd cîte un tub cilindric din metal pentru rezonanţă*. În sec. 20 a apărut în muzica de jazz*, iar după puţin timp a fost introdus şi în muzica simf. Tehnica este identică cu cea a vibrafonului*. Sin.: *Xilorimba*; *balafon*. (A.P.)

marintrumpet (cuv. engl.) v. **tromba marina**.

Marsilieza (fr. *Marseillaise*), imnul* de stat al Republicii Franceze (autor al muzicii şi versurilor: Rouget de Lisle). La început a purtat numele „Chant de guerre de l'armée du Rhin". Foarte curînd a devenit popular. Cîntat pe străzile Parisului de un batalion marsiliez, a căpătat succesiv numele: „*Hymne des Marseillais*" şi „Marseillaise". Simbolizează de atunci în Franţa, ca şi în întreaga lume, izbînda Revoluţiei şi a cauzei republicane. (I. R.)

marş (< fr. *marche*) **1.** Piesă corală sau orchestrală în mişcare pregnantă (în măsurile $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$ sau $\frac{3}{8}$, mai rar în $\frac{3}{4}$) sugerînd pasul cadenţat de defilare militară. Există **m.** de fanfară **(6)**, **m.** de concert **(1)**, **m.** ale trupei (pe diferite arme). **2.** Piesă de caracter din literatura instr. (poate fi chiar parte a unei suite* sau simfonii* sub titlul de **m.** nupţial, **m.** funebru ca de ex. în lucrări de Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Ceaikovski, Chabrier). În opere*, **m.** este adesea prezent (Campra, Destouches, Rameau, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven, Meyerbeer, Berlioz, Wagner, Gounod, Verdi, Prokofiev, etc.). (I. R.).

marş armonic v. **progresie**.

martellato (cuv. it. „ciocănit"; fr. *martelé*), indicaţie de accentuare a *stacato**-ului. La pian, **m.** se obţine prin detaşarea sunetelor atacate în *forte**; la instr. de coarde, prin arcuş *détaché**. (I. R.)

martin (cuv. fr.) v. **bariton (1)**.

martyriai (**martyriol**) (cuv. gr.) v. **mărturii**.

marziale (cuv. it. /martʃiale/ „marţial, ostăşesc"), indicaţie de expresie conform căreia interpretul imprimă un caracter marţial, războinic, piesei sau fragmentului muzical astfel notat.

mascaradă (< it. mascarada), divertisment sincretic* care îşi are originea în carnavalurile florentine, răspîndit în sec. 15–16 la curţile aristocraţilor din Italia şi Franţa. În alcătuirea **m.** sînt incluse: dialoguri dramatice, dansuri, episoade lirice, bufonade, muzică vocală şi instr., costume, decoruri, subiectele fiind în general mitologice sau alegorice. În **m.** fr., la sfîrşitul sec. 16 şi începutul sec. 17, rolul dansului* devine preponderent, iar muzicii polifonice* i se substituie monodia* acompaniată, evoluţia **m.** conducînd la cristalizarea baletului* de curte. **M.** exercită o importantă influenţă asupra „măştilor" *(mosques)* engl. (C.A.B.)

mascherata (cuv. it.), termen care (alături de *trionfo, canto carnascialesco**) desemnează o piesă vocal-instrumentală aparţinînd iniţial carnavalurilor florentine. În sec. 15, perioadă în care carnavalurile pop. florentine cunosc o deosebită amploare, **m.** este integrată repertoriului muzical al acestor manifestări, comportînd un text poetic specific şi o scriitură polif. În veacul următor, carnavalurile generează fastuoase serbări de curte, a căror muzică este mai elaborată; textul **m.** îşi pierde specificitatea iar muzica evoluează către scriitura madrigalului*, prin substituirea polifoniei* cu omofonia* şi detaşarea vocii **(2)** superioare. (C.A.B.)

maşină de vînt (it. *eolifona*; fr. *éoliphone*; germ. *Windmaschine*), pseudoinstrument alcătuit dintr-un cilindru mare de lemn care, prin rotirea cu ajutorul unui mîner, freacă o bucată de mătase sau tafta, întinsă pe un stativ de lemn. Se obţin sunete asemănătoare rafalelor de vînt, cu înălţimi şi intensităţi variabile. **M.** a fost utilizată de R. Strauss în *Don Quichotte*,

de M. Ravel în *Daphnis și Chloe*, de R. Vaughan Williams în *Simfonia Antarctică*. (C. S.)

mathimatarion, volum de muzică bisericească ce conține mathime*. (N. M.)

mathimă (gr. μάθημα, *mathima*, „știință, studiu, cunoaștere, lecție, instruire"), cîntare bisericească scrisă în stil* stihiraric (în „tactul" *andante*), servind drept lecție pentru cei ce se instruiau în arta cîntării. Cele mai multe dintre aceste cîntări îndeplineau și rolul de cîntări calofonice* la diverse sărbători. V. *calofonicon.* (N. M.)

Maultrommel (cuv. germ. „tobă de gură") v. **drîmbă.**

maxima (cuv. lat. „cea mai mare"), în notația (III) mensurală, (v. și *musica mensurata)* nota* cu valoarea* cea mai mare (de două ori cît o *longa**). În notația (I) actuală, nota care și-a păstrat de asemenea valoarea cea mai mare, fiind egală cu opt note întregi. (G. F.)

mazurcă, dans popular polonez în măsură de $\frac{3}{4}$ caracterizat prin următoarea grupare ritmică : $\frac{3}{4}$ [notație ritmică]. Ca gen cult, m. poate fi mai lentă (mai ceremonioasă), însoțind festivități, alaiuri, sau mai vioaie — uneori mai dramatică — cu *caracter descriptiv sau narativ*. (Ex. celebrele m. ale lui Chopin). (I.R.)

mărănghille, joc* popular românesc răspîndit în Dobrogea. Coregrafic, este similar jocului geamparalele*; deosebirea constă doar în ritm care, tot asimetric, este însă în măsura 9/16 [notație ritmică]. Sin.: *păpușelele*; *cadîneasca*. (C. C)

— **mărimuri** (BIZ.) v. **megalinarii**; **pripeale.**

mărire, creșterea unui interval* cu un semiton* cromatic. M. apare de obicei ca rezultat



Mărire

al cromatizării*. Cvarta* mărită este singurul interval mărit natural care poate exista și în modurile diatonice*; v. triton (A. M.)

mărturii (< gr. μαρτυρίαι *martyriai)*, semne ale notației (IV) bizantine, care indică : a) *ehul**, cînd se scriu la începutul unei piese, echivalînd cu cheia* din notația (I) liniară; b) *cadențele (1) interioare, marcînd sfîrșitul propozițiilor** și al frazelor* muzicale. Prin evoluția grafiei numeralelor ordinale grecești: α'β'γ'δ' care serveau, inițial, la indicarea ehurilor, între sec. 13—18 s-au folosit — în ordinea enumerării ehurilor — următoarele m. : [semn] pentru treptele* la[1] și, uneori re[1]; [semn] sau [semn] pentru treapta sol[1]; [semn] sau [semn] pentru treapta fa[1]; [semn] pentru treapta sol[1]; [semn] pentru treapta re[1]; [semn] pentru treapta mi[1]; [semn] sau [semn] pentru si sau fa; [semn] pentru do[1]. După reforma lui Chrysant (v. bizantină, muzică), pentru ehuri s-au păstrat m. de mai sus, iar pentru cadențele interioare s-au adaptat, după genuri (II), m. : 1. *diatonice** : [semne] 2. *cromatice** : α) ehul 2 : [semne]; β) ehul 6 : [semne] 3. *enarmonice* (1) : [semne].

Toate aceste m. sînt alcătuite din : a) *inițiala treptei*, plasată deasupra : b) *semnul treptei* — care diferă de la gen la gen — plasat dedesubt. *M. diatonice sînt strîns legate de sistemele (II, 2) trifonic și tetrafonic.* (G.C.).

mărunțaua (mărunțelul) v. **minințălul.**

măsură (< fr. *mesure*; lat. *mensura*), unitate de diviziune (2) în interiorul unei compoziții (1) muzicale, limitată grafic de două bare (II, 3) care taie vertical liniile portativului*. Stă la baza organizării și grupării duratelor* sunetelor*, cuprinde un anumit număr de timpi (I, 2) și este caracterizată de periodicitatea accentelor (III, 1) tari care, în general, cad pe prima notă a m. Este indicată la începutul compoziției, după cheie* și armură*, prin două numere suprapuse în formă de fracție : cel de jos arată durata fiecărui timp, iar cel de sus *numărul de timpi conținuți în fiecare m. (ex. :* indicația 3/8 se citește „trei optimi" sau „trei pe opt" — necorespunzător — și înseamnă că în fiecare m. există trei timpi, durata fiecăruia fiind de o optime*). Schimbarea m. în cursul desfășurării compoziției impune indicarea noii m. ■ M. se clasifică după criterii legate de caracteristicile respective. M. *binară** cuprinde

doi timpi (ex. : 2/2, 2/4, 6/8 etc.), iar cea *ternară** trei timpi (ex. : 3/2, 3/4, 3/8 etc.). Primul timp este accentuat şi se numeşte *tare* sau *forte*; ceilalţi sînt neaccentuaţi, *slabi*. **M.** *simplă* cuprinde doi sau trei timpi, cu un singur accent, şi corespunde cu metrul **(3)** din poetică, un timp fiind echivalentul unei silabe. **M.** *compusă* este formată din mai multe **m.** simple omogene (ex. : **m.** de 9/8 este formată din trei **m.** simple de 3/8 şi echivalează cu o **m.** ternară în care fiecare timp reprezintă trei optimi). Are atîtea accente cîte **m.** simple cuprinde, primul fiind principal, iar celelalte, secundare. **M.** *mixte*, relativ rar utilizate, sînt **m.** formate din **m.** eterogene simple (ex. : 5/4 = 3/4 + 2/4=2/4+ +3/4, unde accentul primei **m.** componente este cel principal, iar al celei de-a doua, secundar; ceilalţi timpi sînt neaccentuaţi). Uneori **m.** mixte sînt separate în **m.** componente prin bare punctate. **M.** *simetrică* cuprinde mai multe accente la intervale de timp egale şi este de fapt o **m.** compusă omogenă, formată deci din mai multe **m.** simple cu acelaşi număr de timpi. **M.** *asimetrice* au caracteristicile **m.** *mixte*. **M.** *alternative* pot fi simetrice (ex. : $\frac{3}{8}\frac{6}{8}$ sau $\frac{2}{4}\frac{3}{4}$, notate la cheie pentru întregul discurs muzical) sau *asimetrice*, notate pe parcurs la fiecare schimbare de metru. Prima şi ultima **m.** a unei compoziţii sau a uneia din părţile sale de sine stătătoare pot fi *incomplete*, în care caz suma duratelor valorilor componente trebuie să fie egală cu valoarea **m.** întregi (v. *anacruză*). În structura formală a muzicii clasice există o corespondenţă între elementele acesteia şi **m.** (ex. motivul*=1 **m.**; fraza* = 4 **m.** etc.) ceea ce a determinat pe teoreticieni să considere **m.** ca pe o unitate a discursului muzical. ■ În practica solfegierii* sau a dirijatului*, **m.** este marcată gestic prin anumite mişcări ale braţului sau miinii, cu sau fără baghetă. *Bătaia** indică fiecare din părţile egale în care se divide o **m.** *A bate măsura (tactul)* înseamnă a indica, prin diferite gesturi, felul **m.**, marcînd fiecare timp în parte sau chiar o **m.** întreagă, în cazul tempo **(2)**-urilor foarte rapide ; v. tactare. ■ În vechea *musica plana* (v. *cantus planus*) şi în cîntul gregorian* nu exista vreo diviziune a melodiilor în **m.** şi deci nici barele respective, deoarece notele aveau toate aceeaşi lungime. Nici în muzica mensurală *(musica mensurata*)* nu existau asemenea diviziuni, deşi notele erau de diferite lungimi determinate, ritmul fiind stabilit de înseşi valorile notelor (v. timp **(I, 1)**). Aceste valori nu erau însă constante, ci dependente de ordinea în care se succedau notele de lungime mai mică sau mai mare, astfel că apăreau situaţii ambigue. Pentru siguranţa execuţiei s-a introdus (sec. 15) un punct divizionar *(punctum divisionis)* şi un semn grafic asemănător literei (cifrei) romane V, care servea la separarea perioadelor* ritmice, fără a influenţa valoarea notelor. Aceste semne grafice au fost considerate ca precursoare ale barei de **m.** şi deci ale diviziunii în **m.** Una din primele utilizări ale acestei bare se întîlneşte în lucrarea *Musica instrumentalis deudsch* din 1529 a lui Martino Agricola (1486–1556), fiind necesară mai cu seamă în cazul partiturilor* scrise pentru mai multe voci **(2)**. Ulterior, diviziunea în **m.** prin adoptarea barei, semn grafic foarte practic, s-a generalizat, cu deosebire în urma extinderii procedeelor de tipărire a muzicii. Sînt rare excepţiile de la sistemul diviziunii în **m.** a compoziţiilor muzicale. Ele se întîlnesc în stilul fanteziei*, în unele pasaje de mare virtuozitate (ex. : la începutul ultimului timp al *Sonatei op. 106* a lui Beethoven, în timpul trei al *Sonatei op. 6* a lui Mendelssohn-Bartholdy şi, în general, cadenţele **(2)**) sau în pasaje de mare neregularitate ritmică. În ultimele decenii, s-a tins însă spre eliminarea **m.** sau măcar a barei de **m.**, mai ales în unele compoziţii de avangardă cum şi, destul de des, în notarea melodiilor pop. cu ritm foarte liber sau nedeterminat (ex. : doinele*).

Bibliogr.: Riemann, H., *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, Leipzig, 1878; Fétis, J.-F., *Histoire générale de la musique*, 5 vol, Paris, 1869–1876; Della Corte, A. şi Pannain, G., *Storia della musica*, 3 vol., Torino, 1936; Giuleanu, V şi Iuşceanu, V. *Tratat de teorie a muzicii*, 2 vol., Buc., 1962. (D. U.)

mătcălăul, obicei de primăvară din Banat şi Transilvania. Constă dintr-un ceremonial de legare a prieteniei mai ales între fete, după care îşi spun „matcă", „soră (surată)", „văruică", ataşament care se păstrează pînă la sfîrşitul vieţii. Ritualul este însoţit de cîntece specifice şi de joc*. (C. C.)

mături (măturele) (it. *spazzole*; engl. *wire brushes*; fr. *balais à jazz*; germ. *Jazz-besen*), tip de baghete **(2)** din metal pentru unele instrumente de percuţie* cu membrană. Se compune dintr-un mîner din metal, cu o extremitate bombată, iar cealaltă terminată cu multe fire din metal în formă de evantai. De obicei se întrebuinţează două **m.**, dar se poate combina o **m.** cu o baghetă **(2)**. În general membrana instr. se loveşte cu cele două **m.**, dar se poate şi freca (în acest caz se produce un fîşiit). (A. P.)

măzărica, joc popular românesc, de cuplu, răspîndit în S Banatului. Se joacă în formaţie de „perechi în linie" cu partenerii situaţi faţă în faţă prinşi de mîini. Are ritm binar* cu formula:

şi melodie proprie. Mişcarea este rapidă cu paşi mărunţi şi arcuiţi pe duratele lungi, executaţi cu deplasări bilaterale, piruete, ocoliri în jurul partenerului, toate combinate cu un variat joc de braţe. Face parte din categoria ardelenelor*.

Sin.: *măzărichea; piperu.* (C. C.)

m. d., v. **abreviaţii**; **m. (2)**.

meane (cuv. engl. /mi : n/ „mijlociu, mediu") **1.** În muzica engleză polifonică din sec. 14—18, atît vocală cît şi instrumentală, vocea **(1)** medie, numită azi alto* sau contralto*, şi care era cîntată cu precădere de bărbaţi (v. *contratenor)* ■ *În discantul (1, 3) engl. pe trei voci* **(2)** din sec. 14—15, trecerea *cantus-firmus*-ului* la vocea medie este numită *„mene sight"*. ■ În muzica engl. timpurie pentru orgă*, vocea medie, cu un ambitus **(1)** larg, era repartizată între cele două mîini, cînd pe portativul* superior, cînd pe cel inferior, ca o *vagans** (parte schimbătoare „călătoare"); iniţial, aceasta muzică era scrisă pe un portativ* cu *20* de linii); numele de *mene* (sic) al vocii medii se datorează probabil lui John Redford. **2.** În familia violelor*, **m.** *-violl* este numele unei viole cu dimensiuni normale şi voce medie. — *small* **m.** („m. cea mică") şi *great* **m.** („m. cea mare").

mecanice, instrumente ~, aparate muzicale acţionate exclusiv prin mecanisme, fără intervenţia vreunui instrumentist. Primele **i.** datează în Europa din sec. 14, sub forma jocurilor de clopoţei* sau de clopote* acordate **(1)**, montate în turnuri, acţionate prin mecanismul orologiilor, cîntînd melodii întregi la ore fixe. Uneori muzica se asociază cu apariţia unor figurine montate pe un disc rotativ. Mecanismele funcţionează prin puterea arcurilor sau a unor greutăţi atîrnate, învîrtind un cilindru de lemn prevăzut cu ştifturi, acţionînd asupra ciocănelelor, care lovesc corpurile sonore (clopote, clopoţei, bare de fier, coarde etc.). V. şi *carillon.* La **i.** al căror sunet este de sursă aerofonă, mecanismul acţionează asupra unor pîrghii care deschid ventilele tuburilor de orgă*, acţionînd *simultan şi asupra foalelor, producînd suflul* necesar sunetului. Un astfel de instr. era *orchestrionul* **(5)**, utilizat în bîlciuri, locuri de distracţii etc. Cilindrii cu ştifturi au fost utilizaţi pînă în sec. 18, cînd s-a dezvoltat o manufactură a **i.** miniaturale pe baza principiilor descrise mai sus. La aceste instr., cilindrii de lemn au fost înlocuiţi cu cei metalici, corpurile sonore fiind *simplificate şi înlocuite cu un şir de limbi metalice* acordate **(1)** sau cu mici tuburi labiale. Mecanismele muzicale erau montate în ceasuri, ceasornice, jucării, tabachere, cutii etc. Marii maeştrii, ca Mozart, Haydn ş.a., au compus piese pentru astfel de mecanisme. Urmează o perioadă cînd cilindrii cu ştifturi sînt înlocuiţi cu discuri din carton sau metal, prevăzute cu orificii sau benzi perforate astfel ca, rotindu-se (cu ajutorul unui sistem de pedale sau manivelă), prin orificiile respective aerul să poată pătrunde în tuburile sonore (ca de ex. la *ariston, herophon* şi *manopan).* Flaşneta (germ. *Drehorgel* fr. *orgue de barbarie;* pop. *caterincă),* cunoscută deja în sec. 18, are acelaşi sistem, avînd deseori *tuburi cu registre (II, 1) stridente.* Un tip de dimensiune mică, *serinette* germ. *Vogelorgel* servea pentru deprinderea păsărilor de a cînta. La **i.** cordofone *(dea, mignon* etc.), benzile perforate declanşează, printr-un mecanism, ciocănelele care lovesc coardele. La unele instr. se poate influenţa într-o măsură oarecare agogica* dinamică* şi tempo(2)-ul pieselor muzicale. Pianele de reproducere (germ. *Reproduktionsklavier) (ca de ex. phonola, pianola*, Welte-Mignon* etc.) pot înregistra şi reda interpretări personale. Există înregistrări în acest gen de Debussy, Glazunov, Grieg, Leoncavallo, Mahler, Ravel, R. Strauss ş.a. **I.** au fost eliminate prin apariţia gramafonului, urmat de pick-up şi magnetofon*.

Bibliogr.: Clark, I.E.T., *Music boxes*, 1948; Chapuis, A., *Histoire de la boîte à musique*, 1955; Buchner, A., *Vom Glockenspiel zum Pianola*, 1959; Simon, E., *Mechanische Musikinstrumente früherer Zeiten*, 1960; Darvas, G., *Évezredek hangszerei*, 1961. (W. D.)

mediantă 1. Treaptă* a unei game* muzicale diatonice* (tonale sau modale) plasată la egală distanţă între tonică* şi dominantă* (tr. a III-a, **m.** superioară) sau între tonică şi subdominantă* (tr. a VI-a, **m.** inferioară). Funcţia **m.** este aceea de a determina modul* (tr. a III-a) starea sa majoră* sau minoră* ori de a indica asupra variantei modale (tr. a VI-a) a scării respective. V. *Polarism.* **2.** (în cîntul greg.) cadenţa **(1)** situată la finele fiecărui verset; *uneori, numele este atribuit şi cezurii* **(3)**. (S. R.)

médiateur (cuv. fr.) v. **plectru.**

mediatio v. **psalmodie.**

megala simadia (cuv. gr. μεγάλα σημάδια şi μεγάλα ὑπόστασεις) (BIZ.) v. **notaţie (IV).**

megafon (< fr. *mégaphone)* (FIZ.) **1.** Difuzor* de mare intensitate sonoră, pentru amplificarea sunetului în săli, pieţe, stadioane etc. **2.** Instr. în forma unei pîlnii (de tablă etc.), dotat uneori cu un microfon*, un amplificator şi un difuzor, — folosit pentru comunicări şi ordine la distanţă.

Bibliogr.: *Lexiconul tehnic român*, Bucureşti, ²1962. (D. U.)

megalinarii (BIZ.) < gr. μεγαλυνάρια *megalinaria)*, tropare* însoţind oda **(2)** a IX-a din canoanele **(2)** anumitor sărbători. Denumirea derivă din incipitul **(1)** imnului Fecioarei: μεγαλύνει ἡ ψυχή μοῦ „Măreşte suflete al meu . . ." (Luca I, 46), stihuri care însoţesc troparul „Ceea ce este mai cinstită ..." de la Oda a IX-a a canonului utreniei*. Tot **m.** se numesc şi stihiri care încep cu cuvintele „Mărimu-te pre tine..." (μεγαλύνομεν σε sl. *Veliceaem).* Sin. *mărimuri.* (S. B. B.)

Mehrstimmigkeit (cuv. germ.) v. **multivocalitate.**

Meistersinger (cuv. germ. *Meister* „maestru" + *Singer* „cîntăreţ"), membru al asociaţiilor de muzicieni amatori care au funcţionat în Ger-

mania între c. 1300 şi 1600 (continuări nesemnificative au existat pînă în 1875). Aceste asociaţii erau alcătuite din meseriaşi înstăriţi (cismari, dulgheri, tinichigii etc.) şi se organizau după tipicul riguros al breslelor meşteşugăreşti, cu o ierarhie strictă şi un sever sistem de promovare pe bază de examene. Creaţiile poetico-muzicale erau considerate aidoma obiectelor de artizanat, trebuind să se conformeze unor norme de „producţie" care reglementau : conţinutul (de regulă religios, eventual moralizator sau patriotic), modul de distribuire a ideilor pe strofe, numărul silabelor versului, rima, lungimea frazei* muzicale (care să poată fi cîntată dintr-o singură respiraţie), distribuirea materialului „tematic", scările muzicale, folosirea melismelor* etc. **M.** se considerau continuatorii *Minnesänger**-*ilor*, de la care nu ştiuseră să preia decît forma A A B (v. formă bar) şi o serie de particularităţi de suprafaţă pe care le-au transformat în şablon. Elementele dominante în mentalitatea **M.** erau tradiţionalismul încăpăţînat şi un anume spirit sectar — închis şi snob, generînd o sumă de veleităţi puriste, refractare nu numai influenţei pop. dar chiar şi folosirii instr. (acomp. era interzis în mod absolut). Pe de altă parte, fiecare asociaţie avea monopolul necondiţionat asupra melodiilor produse de membrii săi : în principiu ele nu se publicau şi nu circulau. Privită în ansamblu, creaţia muzicală a **M.** este sofisticată şi aridă, dar mai ales anacronică în plină eră a polifoniei* şi umanismului. Totuşi, izolarea **M.** nu a fost totală. Ei au întreţinut legături cu mişcarea Reformei* iar celebrul coral* protestant *Ein feste Burg* e inspirat din *Melodia de argint (Silberweise)* a lui Hans Sachs (reprezentantul principal al **M.**, de altfel singurul care a activat substanţial şi în afara cercului îngust al confraţilor săi).

Bibliogr. Mey, K., *Der Meistergesang in Geschichte und Kunst*, Leipzig, [2]1901 ; Taylor, A., Ellis F. H., *A Bibliography of Meistergesang*, Bloomington, 1938 ; Nagel, B., *Der deutsche Meistergesang. Poetische Technik, musicalische Form und Sprachgestaltung der Meistersinger*, Heidelberg, 1952. (A. M.)

melismă (< gr. *μέλισμα* „cînt"), termen provenit din muzica vocală, desemnînd intonarea a două sau mai multe sunete pe o singură silabă a textului poetic : **1.** În muzica folc., stilul melismatic este considerat ulterior celui recitativic (v. recitativ), reprezentînd stratul nou, asociat procesului de dezagregare a tiparelor arhaice (ex. 1—2). **2.** În muzica gregoriană*, m. sînt considerate a fi de origine instr. şi au rolul de a reliefa un cuvînt, o silabă sau o cadenţă (1) mediană sau finală. **M.** sînt fie simple (în *podatus* şi *clivis*), fie ample, mai complex elaborate (în *alleluia**, *kyrie**). Din muzica biz.

DOINĂ — Sadova - Suceava, culeş de Constantin Brăiloiu

Ex. 1 — recit. — Min - dră floa - re - i no - ro - cu', Min - dră floa - re - i no - ro - cu' etc.

Ex. 2 — Rubato (♩= cca 80) — Cîntă cuce, cînd te-i duce", Năsăud — Cîn - tă — cu - te cîn' — ti - i — du - ce

Ex. 3 — George Enescu, Sonata a III-a pentru pian şi vioară op. 25 — măs. 14-15 — bp tranq. dolce — senza rigore — a tempo — pp s.v.

Melismă

provin m. mnemotehnice, formule (I, 3) melodice tipizate cu rol de fixare a modurilor (I, 2—3) liturgice. 3. M. sub forma vocalizelor* sînt cultivate cu precădere în *bel-canto**-ul napolitan, ca şi în muzica corală* preclasică. 4. În muzica instr., termenul de *stil melismatic* se referă la o construcţie melodică intens ornamentată* (ex. 3). (C. A. B.)

melocord (< fr. *mélochord*) v. **electrofone, instrumente,** .

melod (< gr. μελῳδός „cel care cîntă melodios, cel cu voce frumoasă") (BIZ.), cîntăreţ, executant al melodiilor, datorate melurgilor*, şi care numai în rare cazuri le aparţineau. V. *psalt*.

melodica v. **clavietă.**

melodie (< gr. μέλος, *melos* „cîntec" şi ᾠδή *odé*, „cîntare"), succesiune coerentă de sunete al cărei sens muzical poate fi perceput ca un întreg: sie-şi suficientă, independentă, în principiu, *faţă de alte elemente* (cu excepţia ritmului*), m. poate fi concepută ca element primordial şi în acelaşi timp definitoriu al muzicii* (punct pînă la care noţiunea de m. se suprapune pe aceea de monodie*). În desfăşurarea sa considerată, în chip mai mult metaforic, drept

ex. 2
Lento rubato
Bucovina
Cu - cu - le cu pa - nă no - uă u
Cu - cu - le cu pa - nă no - uă u
rit.
Tu mi-ai rupt i - ni - ma-n do - uă

ex. 3
Tenor

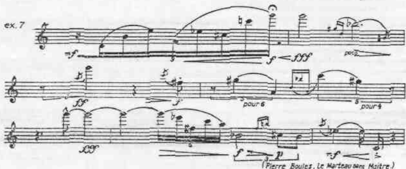
(Motet din sec. XIII. Manuscrisul din Bamberg - publicat de P. Aubry)

ex. 4
p
ff
(Beethoven, Simfonia a III-a.)

Melodie







Melodie

orizontală (dacă se ține seama de structura ei intervalică) m. întrunește — la nivelul unor legi spontane ori consacrate de arta profesionistă — o seamă de raporturi intervalice (cu deosebire pe acelea accesibile în cîntare) structură modală*, ambitus (1), durată (I, 1), dinamică (1), timbru, atac (1) ■ Acoperind sub forma sa monodică o arie de timp considerabilă și conviețuind cu formele de multivocalitate* (de ex. în folclor*, fiind sin. deci cu cîntecul (I, 1)) m. are în muzica greacă*, în muzicile tradiționale ale Orientului și în etapele de dinaintea apariției polifoniei* europ. caracterul unei desfășurări logice, bazată pe fluxul articulat al intervalelor*, prin salturi sau printr-un profil treptat preponderent descendent în muzica gr. sau în folc. rom. (ex. 2), „pe un fond de liniște" (André Souris), fond pe care apariția isonului* sau a burdonului (1) nu-i afectează încă esența. Acest „fond" de liniște dispare practic în momentul afirmării polif., fie sub formele sale spontane (la unele popoare polineziene, la cele slave, la *gruzini* sau la aromâni) fie organizate ca în muzica Europei occid. Chiar dacă în polif. primitivă occid., impunea condiția asocierii vocilor (2) (pe baza intervalelor primare, pornind deci de la ideea consonanței*) această polif. era, în fond, o *poli-* m., liniile melodice concurente respectînd o anumită autonomie modală (ex. 3) (v. polimodalism). Modificările survenite în sînul polif. : precizarea unor raporturi vertical-*acordice* (viitoarele funcții*) centrate în jurul treptelor* de T, D și Sd, tipizarea cadențelor (1) și, odată cu aceasta, restrîngerea modurilor la tonalitatea (1) major-minoră prin generalizarea sensibilei* au dus la apariția armoniei (III). Fenomenul a avut consecințe directe asupra m., aceasta însumînd în chiar structura sa noile relații. Pentru prima dată, m. era subordonată unui alt element: *armonia*, — și *aceasta în ciuda* situației paradoxale a situării superioare a m. în eșafodajul multivocal, ceea ce l-a determinat pe Rameau să afirme că „m. se naște din ar-

monie". Într-adevăr, muzica clasică ilustrează această dependență de armonie, **m.** fiind construită nu numai în strînsă legătură cu cele trei funcții pilon (T, D și Sd) ci și ca o proiectare în orizontal a acordului* (ex. 4). Continua accentuare a cromatismului* în armonie și generalizarea funcției dominantice au drept consecință „sensibilizarea" corespunzătoare a ductului melodic (ex. 5). Acele curente care, începînd cu impresionismul*, au readus în actualitate m.de tip modal, reacționînd tocmai la hipertrofierea funcției dominantice, au repus în drepturi desfășurarea liniară, prin intervale „melodice", precum și profilul pentatonic* al acestor m. (ex. 6). La rîndul ei, dodecafonia*, care se situa istoric la finele unui proces de cromatizare, anihilînd, prin chiar acest proces, ideea de *funcție*, imagina m. ca o „ritmizare" a elementelor seriei*. Ceea ce trebuie însă accentuat, este apariția, odată cu muzica lui Webern, a unui tip de m. care, prin salturile intervalice mari, tot mai îndepărtate de idealul vocalității, prin spațierea de ordin ritmic — un fel de discontinuizare a „figurativului" melodic —, a fost comparată cu imaginea plastică punctualistă* (ex. 7). ■ În ciuda imponderabilului ce o guvernează (ca fiind supusă cea dintîi „inspirației" unui simț special al melodicului), m. a constituit obiectul unor disociații de ordin muzical sau științific pozitiv, concordante cu gîndirea predominantă a momentului istoric. Pentru teoreticienii greci, ideea de *melos* — în condițiile unei muzici ce se presupune a fi fost exclusiv monodică (v. greacă, muzică — a se remarca și extinderea noțiunii de *melos* la cîntecul pop. — Breazul) se referea, în sensul ei cel mai larg, la știința completă a muzicii, cuprinzînd, după Aristoxenos, armonica, ritmica, metrica; spre deosebire de pitagoreici, care puneau accentul pe raporturile (intervalice) în sine din interiorul m., Aristoxenos relevă raporturile ei concrete, premisa constituind-o nu atît entitățile numerice cît mai ales stabilirea și înțelegerea lor (într-o viziune ce precede psihologia* muzicală) pe baza muzicalității. Mai toate explicațiile ce au avut în obiectiv m., într-o epocă în care viziunea armonistă era în declin și cercetătorii luau din nou legătura, mai ales prin folc., cu monodicul, au fost, la sfîrșitul sec. 19 și începutul sec. 20, de nuanță psihologistă. Astfel, reprezentanții Școlii psihologice din Berlin (Stumpf, v. Hornbostel, Lachmann, Sachs) ca și cei ai Școlii din Viena (Lach) au apelat la mai vechiul principiu al consonanței, considerat însă nu în sensul unui dat aprioric-ezoteric ci al unuia nativ, inconștient, stipulînd totodată existența unui principiu distanțial* ce dirijează nașterea și evoluția m. Observarea melodiilor primitive (prepentatonice și pentatonice) a pus cel mai direct în evidență preponderența unor intervale, rolul lor generativ (Breazul), mecanismul asocierii lor, mecanism ce se menține, în general, și în m. mai dezvoltate: „Treptele alăturate ale unei scări sînt îndepărtate unele de celelalte fie prin mărimea saltului, fie prin aceea a pasului. Terțele dobîndesc astfel un loc central: ele apar fie ca pași mari fie ca salturi mici" (Wiora). Gestaltismul a atras atenția asupra unității elementului melodic, element ce se percepe întotdeauna global, indiferent de contextul arm. sau polif. căruia i se integrează. Derivată din teoria funcționalistă riemanniană, dar opunîndu-i-se în aceeași măsură, ca și din psihologismul școlii berlineze, energetismul* (Mersmann, Kurth) acordă m. o accentuată autonomie, chiar și în contextul armoniei romantice „în criză" sau a polif.-armonice bachiene, considerîndu-o ca purtătoarea unei energii proprii („*evoluția melodică este un joc al tensiunilor*", Kurth) sau ca expresie pură a mișcării („melodia este mișcare", Kurth) în raport cu caracterul mai mult static al elementelor armonice. Muzicologia fr., prelungind ramismul dar resimțindu-se și ea de aceeași influență a teoriei funcționale, imaginează la rîndu-i o altă explicație a dinamismului interior a m. prin legea atractivității (Chailley, Costère), lege ce acționează preponderent orizontal (sunetele „slabe" și instabile sînt atrase de treptele mai „tari", stabile), începînd chiar cu melodiile bi-, tri-, tetra-, și penta-tonice (-cordice). V. *metabolă*; *pien*. ■ Din punct de vedere didactic, m. „era privită drept un element fie prea spontan fie prea particular pentru a putea fi sistematizat" (L. Comes), ceea ce a condus abia în anii din urmă la studierea m. în afara tratatelor de arm. sau c. punct, fără neglijarea, firește, a raporturilor ei cu aceste discipline.

Bibliogr.: Lach, R., *Zur Entwickelungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*, Leipzig, 1913; Bence Szabolcsi, *Geschichte der Melodie*, [3]1950; Chailley, J., *Essaie sur les structures mélodiques*, în: *Revue de musicologie*, Décembre 1959; Comes, L., *Melodica palestriniană*, Buc., 1971, trad. it. *La melodia palestriniana e il canto gregoriano*, Veneția, 1975; Georgescu, C. D., *Cu privire la definirea sistemelor melodice*, în: *Rev. folc.*, tom 26, nr. 2/1981. (G. F.)

melodramă. Născută în cadrul genului teatral cu același nume, noțiunea de m. mai desemnează, după unii autori, însuși principiul declamației* însoțite de și subliniate prin muzică, definitoriu pentru genul susmenționat. Acest tip de „conlucrare a cuvîntului vorbit cu muzica" (R. Stephan) datînd de la sfîrșitul sec. 18 se extinde cu timpul, ajungînd să fie asimilat în teatrul muzical sau implicat în muzicile de scenă (momente de m. apar în *Freischütz* de Weber sau în muzica de scenă a lui Beethoven pentru *Egmont*). Producțiile realizate integral în această manieră (începînd cu sfîrșitul sec. 19) nu au supraviețuit epocii lor, m. socotită pe drept cuvînt un hibrid din punct de vedere estetic— nereușind astfel să se impună ca gen artistic, cel puțin creatorilor de muzică. Un reviriment al m. se produce totuși în sec. 20, cînd ea se dovedește aptă a oferi sugestii de re-

vitalizare a raportului dintre vorbire și muzică; cultivată într-o accepțiune mai mult sau mai puțin originară în unele dintre creațiile dramatice ale lui Humperdinck, Stravinski, Milhaud, m. pare să fie în bună parte, în cazul lui Schönberg, inspiratoarea declamației de tip *Sprechgesang**, (piesa schönbergiană *Pierrot lunaire*, care consacră acest tip de declamație, este, în opinia lui R. Stephan, „un ciclu de melodrame"). De altfel, în lexicografia germ. noțiunea de m. este cuprinsă nu o dată în sfera aceleia de *Sprechgesang** (Seeger, Thiel). (Cl. L. F.)

melograf 1. Dispozitiv inventat în sec. 18, pentru a fi adaptat la un instrument cu claviatură*, cu scopul de a reproduce pe un rulou de hîrtie rotativ, cu anumite semne, ceea ce se improvizează la acel instrument. Sin.: *pianograf; eidomusicon*. Se pare că nu a dat rezultate satisfăcătoare. 2. Termen întrebuințat în antic. gr. pentru a desemna pe cel ce scrie muzică. V. *melurg*.

meloman, auditor sau spectator cu deosebit interes pentru muzică. V. *amator* (I. B.)

melopee -(< gr. *melopoeia)*, termen folosit în muzica greacă* veche pentru a desemna arta îmbinării regulilor de compoziție pentru realizarea unei melodii*. În muzica contemporană, lucrările cu acest titlu sînt lucrări în general instr. (destinate unui instr. solist monodic*). (I. S.)

melos (cuv. gr. μέλος) v. **melodie**.

melurg (< μελουργός „făcător de melodii") (BIZ.), autori ai melodiilor imnelor (1), spre deosebire de imnografi*, autorii de texte. V. *melod*.

membranofone, instrumente v. **instrumente**.

menestrel (diminutivul lat. *minister* „servitor"), denumire aplicată, de prin sec. 13—14, jongleurilor* angajați pe lîngă curțile senioriale. E vorba de acea categorie de jongleuri mai rafinați, care cultivau același repertoriu ca trubadurii* și traverii*. Sub numele de *ménе(s)-triers* (în Germania *Stadtpfeifer)*, m. se organizează în bresle dintre care cea mai vestită a fost cea de la Paris (1321). Această *ménestrandise* exercita un control riguros asupra tuturor muzicienilor (instrumentiștii) din Franța, încercînd să-și mențină monopolul anacronic pînă la mijlocul sec. 18. Conflictele cu muzicienii „independenți" (Lully ș.a.) s-au ținut lanț timp de multe generații, încheindu-se abia în 1750, cînd o decizie a Parlamentului, a limitat drepturile corporației. Aceasta a mai supraviețuit totuși pînă în 1773, fiind desființată de Ludovic al XV-lea. (A. M.)

meno (cuv. it. „mai puțin"), cuvînt ce indică diminuarea efectului unei indicații (de ex.: m. *mosso**, „mai puțin mișcat, mai rar").

mensura (cuv. lat. „măsură"; germ. *Mensur)* 1. **diapazon** (2). 2. Determinare a valorilor* în *musica mensurata** (uneori printr-un semn fracționar ce-l precede pe acela de mai tîrziu de desemnare a măsurii*). În linii mari se disting: m. ternară* (m. *perfecta*; fr. *perfection)* — conform tradiției pitagoreice și ideii medievale a Trinității, numărul 3 reprezenta perfecțiunea — și m. binară* (m. *imperfecta)*. M. valorii *longa** se numea *modus* (v. mod III), aceea a valorii *brevis* (v. *breve* (2)) se numea *tempus* și aceea a valorii semibrevis *prolatio* (2). (G. F.)

menuet. Potrivit etimologiei curente, m. ar fi derivat de la fr. *menu* „mărunt" (*pas menus*, pași mărunți); după M. Brenet, derivă din fr. *mener*, „a purta"; m. a fost, la origine, un dans* pop., socotit o varietate de *branle** *à mener* (sec. 16), probabil din provincia Poitou. Devine dans de curte în timpul lui Ludovic al XIV-lea, datorită lui Lully (1653); se răspîndește cu repeziciune și voga sa va domina mult timp celelalte dansuri de curte. Inițial un dans solistic, apoi dansat de cupluri dispuse în șir, caracteristica principală a m., ca dans rafinat, o constituie grația și eleganța cu care se execută pașii mărunți și figurile galante. ■ Din punct de vedere muzical, m. constă din două secțiuni de cîte 4 sau 8 măsuri*, în măsura de 3/4, fiecare secțiune repetîndu-se. În muzica preclasică și clasică, această structură era considerată ca fiind perfect adaptată naturii noastre; în sec. 18 constituia baza predării compoziției (2). În muzica de teatru (operă*, opera-balet — Lully, Rameau, Haendel), m. avea un tempo (2) lent și un caracter grav. A pătruns apoi și în suita* instr. de dansuri (Couperin, Kuhnau, J.S. Bach, Purcell, Haendel), unde apare și dublat (un m. în major*, celălalt în minor*), dispunere ce devine mai tîrziu m. + trio (3). Prin intermediul uverturii napolitane în trei părți (Scarlatti), m. pătrunde apoi în simfonie*, unde Stamitz îi conferă de la început locul celei de a treia părți. La Haydn, m. capătă o stilizare specific simf. trecînd și în sonatele* de formă clasică, în care i se dă un tempo din ce în ce mai rapid; aceasta, plus elementele de grotesc care se infiltrează în muzica m. odată cu Haydn, generează transformarea m. în scherzo*-ul beethovenian (Beethoven indică însă, prin *tempo di minuetto*, și un tempo mai lent). În simf. mozartiene, apare atît schema cvadripartită, cu m., cît și cea tripartită, fără m. Forma clasică a m. este ternară: *A* (expoziție; tema*, cu repetiție, scurtă dezvoltare*, revenirea temei, cu repetiție), *B* (cu aceeași schemă ca a expoziției), *A* (reexpoziția primei părți, fără repetiții, cu o coda* facultativă). În unele lucrări mai ample apare un al doilea trio (m. trio I — m. — trio II — m.).

mers treptat, unul din cele trei tipuri fundamentale posibile în evoluțiile melodice (alături de nota repetată și salt*). Acest tip de mers presupune mișcarea melodică pe trepte* alăturate aflate la distanță de ton* sau semiton*. De obicei, va fi utilizat în pasaje muzicale cantabile, fiind mai de grabă predestinat să exprime

momente muzicale relaxante, generoase, calme deși, mai ales cînd sînt implicate elemente cromatice*, poate exprima o tensiune de așteptare sau o acumulare de tensiune muzicală. În armonie (III, 2), m. este propriu în primul rînd notelor străine de acord*. (D. B.)

mese (cuv. gr.) v. **conjunct ; greacă, muzică ; systema teleion.**

mesoniktion (cuv. gr. μεσονύκτιον „de la miezul nopții") (BIZ.), una din cele șapte laude (slujbe) bisericești și cîntările sale care se săvîrșește în mînăstiri la miezul nopții, iar în unele biserici dimineața, înainte de utrenie*. Echiv. rom. : *miezonoptică ;* sl. *polunoșniță.* (N. M.)

mesto (cuv. it. „mîhnit, trist"), indicație de expresie care cere imprimarea unei nuanțe de tristețe piesei sau fragmentului muzical ce poartă această mențiune.

metabasis, (cuv. gr.), în arta componistică a sec. 18, o figură (2) muzicală al cărei sens este stabilit prin analogie cu acel din retorică (schimbarea subiectului, a temei, a discursului), însemnînd depășirea reciprocă a două sau mai multe voci (2). Echiv. lat. *transgressio.*

metabolă (< gr. μεταβολή „schimbare"), (în muzica elină) modificare (accidentală) a modului (I, 1) sau a genului (II). În teoria modernă, o trecere dintr-un mod (I) într-altul, cu păstrarea — spre deosebire de modulație* — a tonului de bază. Sin. : *mutație* (1). **M. pentatonică*,** expresie introdusă de Brăiloiu (ca sin. al termenului *Systemwechsel* folosit de Riemann) spre a denumi fenomenul schimbării de sistem (II, 4) ce are loc uneori în melodiile pentatonice cu pieni*, ca urmare a transpunerii picnonului* pe alte trepte decît cele ale sistemului pentatonic inițial. Formarea unui nou picnon — și deci atingerea unui nou sistem pentatonic — se datorește impunerii în melodie a anumitor pieni : intervenția stăruitoare a acestora pe timpii tari duce la transformarea lor din „sunete de umplere" (Brăiloiu) ale vechiului sistem pentatonic în sunete constitutive ale unuia nou (procesul implicînd, firește, estomparea unora din sunetele constitutive ale vechiului sistem). În raport cu un sistem pentatonic dat, totalul transpunerilor* posibile ale picnonului și deci totalul m. (pentatonice) posibile este de patru (așa de pildă, „unei melodii care evadează din sistemul de *sol* sistemul pentatonic-etalon propus de Brăiloiu : *sol—la—si—re—mi—sol* i se deschid patru căi : către sistemele de *la, re, do* și *fa*" — Brăiloiu).

Bibliogr. : Brăiloiu, C., *Une problème de tonalité. La métabole pentatonique,* în : *Mélanges d'histoire et d'esthétique, offerts à Paul-Marie-Masson,* vol. I, Paris, 1955 ; J. Chailley, *Essaie sur les structures mélodiques,* în : *Revue de musicologie,* Décembre 1959. (Cl. L. F.)

metamorfoză, transformarea materialului tematic (v. temă), atît prin tehnica variației (1), cît și prin alte procedee mai libere. Ex. : *Enigma Variation* de Elgar (unde materialul tematic este transfigurat în așa măsură, încît rămîne doar sugestia atmosferei muzicale a acestuia) ; Hindemith, *Sinfonische Metamorphosen über Themen von C. M. Weber* (1943) ; *Metamorphosen „studiu pentru 23 instr. de coarde"*. de R. Strauss (1944—1945).

meterhanea (mehterhanea), formație instrumentală alcătuită din *Mecter Hané,* adică instrumente ale muzicii militare turcești. „Era muzica pe care Domnul o avea ca o prerogativă specială primită de la Sultan" (G. Breazul, *Patrium Carmen).* Se mai numea și *„tabulhana sau tobulchana"* (D. Cantemir — „Istoria Imperiului Otoman"). Conducătorul formației, numit *mehterbaș,* antrena un grup de muzicanți care cîntau din „Trombe, Tamburi, Timpani, Piffери (fluerași) ed altri". (del Chiaro). Sonoritatea era puternică și stridentă, datorită mai ales tobelor* de metal. Prezența lor era obligatorie în ceremonialul curților domnești din țările române. V. *ieniceri, muzică de.* (L. B.)

metrică (fr. *métrique,* it. *metrica,* germ. *Metrik*) **1.** În sens strict, capitol al teoriei* muzicale care studiază metrul* ; în sens larg, ramură a științei ritmului* care se ocupă cu organizarea duratei* sunetelor*, în metrii, frazele* și perioadele* discursului muzical, vizînd îndeosebi măsurarea timpului (II—III) în care discursul se desfășoară. Componentele m. sînt *timpul* (I, 2) (ca element principal, accentuat sau neaccentuat), *metrul* (ca succesiune periodică de mai mulți timpi accentuați și neaccentuați) și *măsura**. Unele din aceste componente se pot întrepătrunde sau combina, fiind studiate ca atare (ex. : sincopa* și contratimpul* sînt elemente metro-ritmice). **2.** Ramură a artei poetice care se ocupă cu studiul structurii versurilor și al unităților prozodice. Cuprinde totalitatea regulilor care privesc măsura versului și sistemul de construire a versului. V. *prozodie* (2). ■ În antic. greco-romană, cînd muzica și poezia erau arte îngemănate (v. sincretism), m. muzicală se baza în total pe m. poetică, rezultată din organizarea cantitativă a duratelor temporale ale silabelor. Durata era de două feluri : *lungă (syllaba longa)* și *scurtă (syllaba brevis).* Silabele erau caracterizate calitativ de repetarea periodică a unui accent (III, 9) melodic, adică de o intensificare conferită silabelor și sunetelor muzicale pentru a dobîndi, față de altele ale discursului poetic-muzical, un relief ritmic sau expresiv special.

Bibliogr. : Riemann, H., *System der musikalischen Rhytmik und Metrik,* Leipzig, 1884 ; Wiehmayer, Th., *Musikalischen Rhytmik und Metrik,* Magdeburg, 1917 ; Dragomirescu, M. și Adamescu, Gh., *Poetica,* București, 1900—1901, Giuleanu V., și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii,* 2 vol., București, 1962. (D. U.)

metroa, (în muzica grecilor antici) cîntec în cinstea zeiței Cibele. **M.** este originară din

Frigia unde cultul zeiței era foarte răspîndit. Se cînta în modul (I, 1) frigic. (A. M.)

metronom, aparat ce indică cu exactitate tempoul (2) unei piese muzicale. Un mecanism de ceasornic cu arc permite mișcarea ritmică a unui braț metalic pe care se află un cursor (o mică greutate mobilă). Scala gradată fixată pe cutia aparatului indică numărul oscilațiilor brațului metalic cu mișcare de pendul. (Ex.: în cazul în care partitura* indică ♩ = 120, se fixează pe brațul metalic mica greutate la nivelul diviziunii respective de pe scală. Fiecare bătaie a aparatului va indica pătrimea*). Aparatul a fost perfecționat de constructorul de instr. muzicale J. N. Mälzel, în anul 1816. De aici și inițialele M. M. (*Metronom* Mälzel) prezente în indicația de tempo de la începutul unei piese muzicale (sau al unei părți dintr-o lucrare mai amplă). În cadrul unei lucrări pot fi întîlnite schimbări metronomice care dau muzicii respective mai multă varietate. Indicația metronomică e mai mult orientativă. Dirijorii își pot lua libertatea de a modifica indicațiile metronomice în funcție de propria lor concepție interpretativă. Există și m. în forma de ceasornic, utilizat de dirijori (cu bătăi între 40–200). (I. R.)

metru (< lat. *metrum* „măsura versului, picior, vers" de la gr. μέτρον, *metron* „măsură") **1.** În muzică, succesiune sau alternare periodică de timpi (I, 2) accentuați și neaccentuați, unde duratele* sînt identice, iar accentele (III, 1) de intensitate egală apar la intervale de timp egale (v. fig.). Un **m.** se deosebește de altul prin structura măsurii*, care, cuprinsă între două accente tari, se repetă mereu. Alternarea accentelor este de trei feluri: alternare *binară**, din doi în doi timpi, creînd **m.** *binar;* alternare ternară*, din trei în trei timpi, creînd **m.** *ternar;* alternare mixtă, o combinație de **m.** binar și ternar, creînd **m.** *mixt* sau *eterogen.* În măsurile simple, **m.** (binar sau ternar) coincide cu măsura. În măsurile compuse, una singură din acestea poate cuprinde mai mulți **m.**, binari sau ternari, iar uneori binari + ternari. Accentele timpilor tari ai unui **m.** poartă numele de *accente metrice* și apar la intervale de timp egale (din 2 în 2 timpi, din 3 în 3 sau din 4 în 4). Timpul accentuat se mai numește *thesis** (gr. „coborîre") iar cel neaccentuat *arsis** (gr. „urcare"); în antic. acești doi termeni aveau în accentuare semnificații inverse. Din punctul de vedere al accentului metric, măsura de doi timpi cuprinde o thesis și o arsis; cea de trei timpi o thesis și două arsis, pe cînd cea de patru timpi, succesiv, o thesis principală, o arsis, o thesis secundară și iarăși o arsis. **2. M.** constituie etalonul ritmului*, un mijloc de a-l măsura. În cursul executării unei lucrări muzicale, timpii **m.** pot fi măsurați în gînd sau cu vocea. Ei pot fi marcați prin mișcări adecvate ale capului, mîinii, piciorului sau corpului, ceea ce face să se înțeleagă și să

G. Enescu – Rapsodia română nr. 2

Melodia

Metrul

Ritmul

accent principal

accent secundar

Metru

se rețină mai bine ritmul lucrării executate. 3. În arta poetică, **m.** (numit aici și *picior* (**I**)) este un grup de două sau trei silabe, care formează celula de bază a unui vers. Un **m.** are o silabă accentuată și una sau două neaccentuate. După numărul silabelor și poziția accentelor se deosebesc diferitele tipuri de **m.** poetici, cu denumirile lor [ex.: *iambul** este bisilabic, cu prima silabă neaccentuată (însemnată grafic cu ∪) și în muzică echivalează cu o valoare de durată urmată de alta dublă; *dactilul** este trisilabic, cu prima silabă accentuată (însemnată cu —) și în muzică echivalează cu o valoare de durată urmată de două, fiecare de valoare pe jumătate]. ■ În antic. greco-romană exista un unic sistem de **m.** pentru a măsura poezia, muzica și dansul, arte îngemănate, primele două fiind ca și inseparate (v. sincretism). Silabele se deosebeau după cantitatea duratei lor, iar nu după intensitatea accentelor. O silabă putea fi lungă (lat. *longa*), notată cu semnul grafic —) sau scurtă (lat. *brevis*), notată cu ∪). Luînd ca unitate elementele din măsura muzicală actuală, silaba scurtă echivala cu un timp, cea lungă cu doi timpi, iar piciorul cu **m.** De pe la începutul ev. med., intensitatea accentului a prelevat asupra cantității duratei, ajungîndu-se ca, la sfîrșitul sec. 12, **m.** muzical să capete caracteristicile stabilite în sistemul mensuralismului (v. musica mensurata), adică al sistemului de notație (**III**) născut odată cu muzica polif., în care raporturile de valoare dintre note trebuiau să fie precis determinate, condiție *sine qua non* a execuției acestei muzici. În fine, din sec. 16 înainte, **m.** muzical a fost reglat de diviziunea în măsuri. Semnele — și ∪ sînt utilizate și astăzi în teoria artei poetice și a metricii (**I**) muzicale, însă ele marchează intensitatea accentelor, iar nu cantitatea duratei, ca în antic.

Bibliogr.: Riemann, H., *System der musikalischen Rhytmik und Metrik*, Leipzig, [2]1903; Wiehmayer, Th., *Musikalischen Rhytmik und Metrik*, Magdeburg, 1917; Dragomirescu, M. și Adamescu, Gh., *Poetica*, București, 1900–1901, Giuleanu V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, 2 vol., București, 1962. (D.U.)

mezza voce (loc. it. /medtsa voce/ „cu jumătate de voce"), indicație de interpretare, în partiturile* vocale, prin care se cere cîntarea cu forță redusă, aproape de *piano**. La vocile bărbătești, indică și cîntarea în *falset**. ■ La instr. de coarde, **m.** indică o execuție cu un sunet de intensitate scăzută, apropiat de cel obținut prin utilizarea surdinei*.

mezzo (cuv. it. /metso/ „jumătate, mijlociu"), cuvînt care intră în componența mai multor indicații sau termeni muzicali (ex.: *mezzoforte**; *mezzosoprană**; *mezza voce**).

mezzoforte (cuv. it. /medtoforte/ „jumătate tare"), indicație de nuanță ce desemnează o intensitate moderată a sunetului, între *piano** și *forte**. Abrev. *mf*.

mezzo-sopran(i)(ă) (echiv. fr. *bas-dessus*) 1. Voce (**I**) femenină între soprano (**I**) și contralto*. Registrul ei (*sol-do₃* c.) îmbină amplitudinea și adîncimea contralto-ului cu întinderea mare și penetrața s. O deosebește de s. mai ales timbrul mai întunecat și registrul (**I, 1**) de piept mai dezvoltat, iar de c.a. întinderea mare în acut. În practica de operă*, se întrelaie cu s. dram. sau cu c.a. Rol tipic este Carmen. Țesătura de mare efect o face potrivită pentru ample desfășurări dram. (Amneris, Venus, Ortrud). **M.** române notabile: Elena Theodorini, Maria Snejina, Zenaida Pally, Elena Cernei etc. În operele românești roluri de **m.** sînt: Jocasta în *Oedip* de Enescu, Marica Domna din *Ion Vodă cel Cumplit* de Gh. Dumitrescu, Doamna Chiajna din opera cu același nume de N. Buiciliu. **2.** *Chele de* **m.**, denumire a cheii* de *do** de pe linia a doua a portativului*. (E. Z.)

m.g. v. **abreviații; m (2)**

mi, în solmizația* medievală este cea de a treia silabă a hexacordului* în sensul lui **e***, *a** sau *h**; în limbile romanice, corespunde lui *e* din limbile germanice și este treapta* a treia a gamei* ce începe cu *do**. În teoria medievală, expresia mnemotehnică *Mi contra Fa*, „*diabolus in musica*", atrage atenția asupra ambiguității treptei *fa bemol — mi becar*, care, în relație cu *mi* sau *fa* ale altui tetracord* ar duce la „concordanțe false" (Tinctoris). După J. de Muris, disonanța* poate fi evitată în musica *ficta** prin alterațiile bemol* sau becar*. ■ În pedagogia muzicală barocă, „*Mi contra Fa*" desemnează o *relatio non harmonica* (V. *falsă relație*). V. *triton*.

m.i., abrev. de la *muta in**.

microfon (< fr. *microphone*) (FIZ.), dispozitiv pentru transformarea energiei undelor* sonore în energie electrică, aceasta putînd fi transformată din nou în sunet*, după ce a fost transmisă prin fir sau prin radio. Există mai multe feluri de **m.** (cu contact, cu capacitate, electrodinamice, cu cristal piezoelectric etc.). Se folosesc în radioteleviziune și în telecomunicații.

Bibliogr.: *Lexiconul tehnic român*, București, [2]1962. (D. U.)

microinterval, orice interval* mai mic decît semitonul*. Se deosebesc (v. tab.): 1. **m.** provenite din sisteme egal temperate* și **m.** provenite din sisteme netemperate. Din prima categorie fac parte sfertul și optimea de ton* (respectiv t/4 și t/8), octava* cu 12 sunete egal temperate cuprinzînd 24 și respectiv 48 de



Intervale de sfert de ton în tetracordul antic grec.

Diviziunea în sferturi de ton a tonului și a semitonurilor din scara temperată

Notația enesciană a alterațiilor suitoare și coborîtoare prin sferturi de ton

(G. Enescu, Sonata a III-a pentru pian și vioară)

Microinterval

asemenea m. Există apoi treimea, șesimea și noimea de ton (t/3, t/6 și t/9), aceeași octavă conținînd respectiv 18, 36 și 54 m. de acest fel. Noimea de ton de aici este evident ceva mai mică decît noimea de ton din sistemul egal temperat Mercator-Holder, care cuprinde 53 de sunete* în octavă (come*). Din cea de-a doua categorie de m. fac parte intervalele din tabelă. Nu se poate vorbi de t/3, t/4 etc. în sistemele netemperate, deoarece în acestea tonul și semitonul au mai multe valori și, în plus, nici un interval nu poate fi în principiu divizat în părți egale (v. *semiton; ton*. 2. O categorie aparte de m. o formează acelea anume create pentru compararea și măsurarea intervalelor utilizate în muzică (v. *cent* sau *centisunet* și *savart*). ■ Dintre m., t/4 a fost utilizat în practica și în teoria muzicii antice grecești, făcînd parte din tetracordul* enarmonic* (v. fig.). Unele m. sînt elemente constitutive, organice în teoria modurilor* orient. În muzica arabo-persană octava este divizată în 17 m. (de c. t/3), iar în cea indiană în 22 de *sruti* (m. = c. t/4). Sfertul de ton este utilizat în muzica pop. a unor popoare din sud-estul Europei, precum și în muzica psaltică (v. *bizantină muzică*). Bartók și Enescu l-au folosit în creația cultă, ultimul în opera *Oedip* și în *Sonata pentru pian și vioară nr. 3 „în caracter popular românesc"*. La Praga, Alois Hába a fondat în 1923 un conservator pentru muzica prin t/4, a făcut să se construiască instr. muzicale pentru m. (un pian și o orgă prin t/4, clar., tr., chitare) și a compus muzică (simf., teatrală, vocală și de cam.) în t/4 și t/6. Doctrina sa, vizînd la o reformă radicală a sistemului temperat prin folosirea unei tehnici componistice bazate pe m., este expusă într-un tratat din 1927. D. Cuclin a elaborat o teorie proprie a sistemului t/4 și a preconizat construcția unei *orgi comatice*, cu diviziunea octavei în 53 de come. ■ Alunecările expresive (ascendente

sau descendente) de la o treaptă la alta a scării muzicale, alunecări de intonație subsemitonală cuprinse în melodiile create de unele popoare răsăritene, nu pot fi considerate ca intercalări de **m.** Ele au un simplu caracter ornamental, fără stabilitate. Nu pot constitui puncte de plecare și nici de oprire și nu pot primi funcțiuni tonale, modale sau acordice. Ca atare, ele nu fac parte din vreun sistem de **m.** funcționale, cum ar putea fi cazul sferturilor de ton teoretizate de A. Hába și D. Cuclin.

Bibliogr.: Riemann, H., *Katechismus der Musikgeschichte*, Leipzig, 1889; Hába, A., *Noi reguli armonice ale sistemului diatonic și cromatic prin sferturi, treimi, sesimi și douăsprezecimi de ton*, Praga, 1927; Cuclin, D., *Le rôle du chant grégorien dans le passé jusqu'à nos jours et du chant byzantin dans l'avenir* (comunicare prezentată la cel de-al 5-lea Congres de bizantinologie ținut la Roma); Hába, A., *Probleme actuale ale creației și unele referiri la muzica românească*, în *Muzica*, nr. 1, 1957; Cuclin, D., *Introducere în sistemul „sfert de ton"*, ib., nr. 2, febr. 1957; Giuleanu, V. și Iusceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, Buc., vol. 1, 1962; *Enciclopedia Garzanti della musica*, Milano, 1974. (D. U.)

textul tuturor cîntărilor de la vecernia* și utrenia* fiecărei zile. Există 12 **m.** (pentru fiecare lună un volum separat). Cu text muzical, volumele se numesc la greci minologhioane, iar la noi, idiomelare, stihirare*, doxastare (v. doxastarion). (N. M.)

miniatură, lucrare muzicală de dimensiuni mici sau foarte mici. (Ex. în literatura preclasică de clavecin, în cea vocală și instrumentală clasică și romantică). (I. R.)

minima (cuv. lat. „cea mai mică"), în notația (III) mensurală (v. și *musica mensurata*), nota cu valoare mică (de două ori mai scurtă decît *semibrevis**. În notația cvadrată (după *maxima**, *longa**, *brevis* (v. *breve* (2)), *semibrevis**) este prima notă rombică ce primește (datorită, se pare, lui Ph. de Vitry), o codiță (lat. *cauda*). (G. F.)

Minnesang (cuv. germ. *Minne* „iubire idealizată" + *[Ge]sang* „cîntec"), genul predilect al *Minnesängerilor**. Cîntă iubirea mai mult

Principalele microintervale și mărimea lor

În sistemul egal temperat cu 12 sunete în octavă		În sistemele netemperate		Microintervale utilizate ca unități de măsură
Denumirea microintervalului	Mărimea în cenți	Denumirea microintervalului	Mărimea în cenți	Denumirea, definiția și mărimea comparativă
1/4 de ton 1/8 de ton	50 25	schismă (minimă)	1,94	cent* — a 1200-a parte din octavă
1/3 de ton 1/6 de ton	66,6 33,3	comele*	19,5—43	savart* — a 301-a parte din octavă
1/9 de ton 1/12 de ton	22,2 16,6	coma trisintonică	61,56	1 cent = c. 1/4 savart 1 savart = c. 4 cenți

Notă—Cel mai mic interval perceput de ureche ca atare valorează c. 5 cenți=c. 1,25 savarți

microsillon (cuv. fr. /microsiλɔ̃/ „șanț mărunt"), v. disc.

micșorare, diminuarea unui interval* cu un semiton* cromatic: **M.** apare de obicei ca



Micșorare

efect al cromatizării*. Cvinta* micșorată este singurul interval micșorat natural care poate exista și în modurile diatonice*. V. *triton*. (A. M.)

miezonoptică v. **mesoniktion**.

Mignon v. **mecanice, instrumente**.

mijlocaș (BIZ.) v. **eh**.

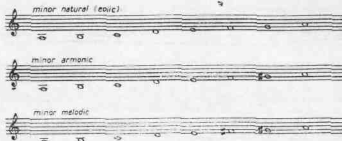
minei (gr. μηναῖος „lunar, care urmează cursul lunii"). (BIZ.), carte liturgică ce conține

sau mai puțin idealizată (*hohe Minne* și *niedere Minne*). Sursele **M.** se consideră a fi: arta *trubadurilor** fr., poezia cavalerească germ., lirica pop., cîntecele preoților *vaganți* (v. *vagans*). Forma predominantă era A A B. (*Barform* — v. formă bar). (A. M.)

Minnesänger (< germ. *Minne* „dragoste curtenitoare, idealizată" + *Sänger* „cîntăreț"), reprezentant, în Germania, al artei muzical-poetice care a apărut în S Franței pe la 1100 și care, pe la jumătatea sec. 12 s-a răspîndit în întreaga Europă de V. Inițial, **M.** au urmat îndeaproape modelul trubadurilor* dar melodiile din această perioadă s-au pierdut. Repertoriul mai tardiv pe care-l cunoaștem are, dimpotrivă, un pronunțat caracter național, în ciuda influențelor fr. care continuă să existe. Melodica germ. este mai abruptă (salturi* frecvente și mari, repetarea insistentă a cîte unui sunet) ceea ce nu exclude, ocazional,

dezvoltarea unui lirism de mare căldură, intensificat uneori prin modulații* surprinzătoare. Nota dominantă rămîne însă farmecul frust — viguros și suculent. Elementul cel mai interesant îl constituie totuși procedeele de compoziție: mici celule* reluate în contexte melodice diferite, transpuse, variate, lărgite sau restrînse creînd între fraze* relații extrem de subtile și complexe. Simțim, în mult mai mare măsură decît la truveri* sau trubaduri, germenele unei *constiinte a tematismului*, deocamdată în fașă, dar care explică întreaga dezvoltare a muzicii germ. de mai tîrziu. (A. M.)

minor, atribut al unor formațiuni muzicale tipizate, în succesiune (melodice) sau în simultaneitate (armonice), formațiuni concepute la nivel de schemă și nu obligatoriu la nivel sintactic; sensul **m.** derivă structural — și numai relativ — din dispunerea unor intervale* și — în chip absolut — din antinomia față de major*; **m.** este, de aceea, o stare, un caracter, un gen **(II)**, chiar un mod*; în sensul său logic și istoric restrîns (tonalitatea **(1)** comportă numai două moduri: cel major și cel m.). Destinul noțiunii de **m.** este indisolubil legat de acela al noțiunii de major. Totuși cîteva particularități ale **m.** primesc definirea sa în teoria muzicii occid. Astfel, se acceptă existența a trei forme de game **m.** care, toate, au la bază (peste finală*) o terță* mică (minoră): (ex.) **M.** *natural* este adevăratul mod eolic introdus *în sistemul modurilor de către Glareanus*; **m.** *armonic* este modul care, după modelul majorului, a transformat subtonul* (treapta* a VII-a naturală) într-o sensibilă*; **m.** *melodic*, este un **m.** armonic în care, pentru evitarea intervalului de secundă* mărită*, a fost urcată și treapta a VI-a; în coborîre, **m.** melodic folosește scara **m.** natural. Deși principial teoria armoniei **(III, 2)** consideră, prin analogie și prin opoziție cu majorul, că în **m.** cele trei principale funcții* (T, D, Sd) sînt minore, totuși, pentru întărirea caracterului dominantic al cadenței **(1)** autentice, D este majorizată (ceea ce corespunde de altfel structurii **m.** armonic). Tot prin analogie cu majorul, mai ales în stilul armonic al barocului*, acordul* final al unei evoluții în **m.** era înlocuit prin acordul majorizat, cu terță mare, al tonicii*. (G. F.)



Minor

minore (cuv. it. „minor") v. **maggiore.**

mirliton, denumirea generică a unor pseudoinstrumente* folosite ca membrane (frunză*, fir de iarbă, solz de pește*, hîrtie etc.) cu scopul de a imprima fluieratului, zumzetului sau cîntatului un caracter instr. și o intensitate mărită. Aceste obiecte sînt folosite prin presarea pe buze sau prinse între dinți și buze. Negrii din America de Nord numesc *kazoo* sau „pieptene vocal" o foiță de hîrtie întinsă peste dinții unui pieptene, ce vibrează concomitent cu emisia vocală. Este întrebuințat în jazz*. (W. D.)

misă (< lat. *missa*; fr. *messe*; germ. *Messe*; engl. *Mass*; it. *messa*; sp. *misa*) (din lat. *missio* sau *dimissio* „trimitere, încheiere"; expresia „*Ite missa est*", rostită de preot la sfîrșitul slujbei echivala inițial cu invitația adresată celor de altă credință de a părăsi biserica) **1.** Secțiunea principală a ceremonialului liturgic creștin. După doctrina religioasă pe care o deservește, după lb. oficială de cult și modul de organizare a serviciului divin se disting: a) **m.** cat. (oficiată în lb. lat. — azi în lb. națională) în bis. cat. din V Europei), b) **m.** glagolitică și biz. (oficiate în lb. slav. și în lb. naționale în biser. ort. din N-E și respectiv S-E Europei și cunoscută sub denumirea de liturghie*) și c) **m.** coptă sau coptică (a egiptenilor creștinați, slujită în lb. coptă). **M.** cat. se compune din aprox. 15 episoade — recitate sau cîntate (solistic sau în grup) — orînduite în trei momente: introductiv, central și final. În forma ei primitivă, **m.** nu avea structura de azi, unele părți adăugîndu-se pe parcurs. Textele pentru **m.**, consideră exegeții, sînt antedatate anului 600 și este evident că

multe din cîntările acestei perioade au fost intonate de enoriași cu toate că unele din ele erau susținute de Schola Cantorum* (corul pontifical). Către sec. 10 cîntarea **m.** a fost abandonată de către congregație datorită, probabil, complexității muzicii care solicita interpretarea de către cîntăreți profesioniști. După nașterea contrapunctului*, compozitorii au utilizat cînturi gregoriene* pentru *cantus firmus*-ul* **m.**, acestea constituind tema* comună pentru întreaga lucrare, conferindu-i astfel un caracter ciclic*. Cinci dintre episoadele cîntate ale ceremonialului se oficiază în mod obligatoriu, în tot timpul anului, și alcătuiesc *ordinarium*-ul* („obișnuit") **m.** (*Kyrie**, *Gloria**, *Credo**, *Sanctus**, *Benedictus**, *Agnus Dei**); celelalte se execută numai în anumite circumstanțe și formează *proprium*-ul* („caracteristic") **m.** (1.) (*Introit**, *Gradual* (1), *Alleluia** — înlocuit în zilele de doliu de *Offertorium* și *Communio* etc.). Conținutul secvențelor constitutive ale **m.** catolice (text și muzică) și ordinea succesiunii acestora se fixează în linii generale în sec. 8—10. După modul de celebrare, **m.** poate fi: **m.** *cantata* (preotul singur), **m.** *lecta* (preotul care doar citește textele), **m.** *solemnis* (bogată din punct de vedere muzical, preotul fiind secondat de diaconi și subdiaconi). **M.** oficiată cu prilejul unor funeralii poartă numele de *Requiem**. **2.** Lucrare vocală sau vocal-instr. bazată pe textul literar al celor cinci episoade ale *ordinarium-ului* **m.** (1). **M.** începe să se constituie ca gen muzical specific în epoca polif. timpurii (sec. 9—12). Inițial, ea utilizează — în tratare contrapunctică* — melodiile gregoriene* consacrate ale **m.** (1). ■ **M.** era cunoscută după numele cîntului greg. utilizat. Cu timpul s-au folosit pentru *cantus firmus** și melodii pop. (melodia *L'homme armé*, utilizată în creațiile lor de G. Dufay, J. de Prés și G. P. de Palestrina). **M.** a parcurs mai multe etape (de evoluție sau involuție), începînd cu sec. 14, cînd Guillaume de Machault a compus prima sa **m.** în patru părți. În această perioadă se stabilește baza științifică și practică a muzicii bis., între compozitorii reprezentativi numărîndu-se G. Dufay și G. Binchois. Urmează o epocă de înflorire (în sec. 15) care include pe J. Obrecht, Okeghem și alți membri ai așa-numitei școli neerlandeze*. Genialul elev a lui Okeghem, J. de Prés a îmbogățit, la sfîrșitul sec. 15, patrimoniul muzical eclezIastic cu 32 **m.** care au devenit celebre fiind întrebuințate în mod curent în serviciul religios (datorită poate și faptului că lucrările au fost tipărite). Alături de el, creații de referință au realizat și A. Willaert, C. de Rore, C. Festa. Diverse abuzuri în privința apelului la melodii și texte neliturgice au întîrziat evoluția genului, care cunoaște un nou punct culminant în a doua decadă a sec. 16, precedată de instituirea reformelor necesare și dominată de personalitatea lui Giovanni Pierluigi da Palestrina care a avut ca sarcină revizuirea regulilor de scriitură polif. *Missa Papae Marcelli* a fost privită ca un model în ceea ce privește perfecțiunea polif. (v. Romană, Școala). El a scris mai mult de 90 de **m.** și alte lucrări de factură bis. Exemplul lui Palestrina a fost urmat de T. di Vittoria și G. Fr. Anerio la Roma, G. Gabrielli și Giovanni Croce la Veneția, O. di Lasso în Țările de Jos și W. Byrd în Marea Britanie. În epoca post-renascentistă, **m.** se îndepărtează treptat de cîntul liturgic tradițional, reținînd numai textul lit. al acestuia. Dezvoltarea muzicii instr. și a muzicii laice, începuturile oratoriului* au marcat o nouă cotitură în evoluția genului. Cu Gregorio Allegri în 1652, școala lui Palestrina a trecut într-o nouă etapă, acomp. instr. a fost introdus în **m.** a capella*. Al. Scarlatti și Fr. Durante au scris **m.** la sfîrșitul sec. 17 și începutul sec. 18, dominat de personalitatea lui J. S. Bach, a cărui **M.** în *si minor* este probabil cea mai grandioasă creație corală scrisă vreodată pentru serviciul liturgic. Lucrări de referință au scris G. B. Pergolese, J. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven, L. Cherubini, Fr. Liszt, A. Bruckner, Leoš Janaček, I. Stravinski, A. Jolivet. Stilul acestor lucrări reflectă schimbările care au avut loc în creația muzicală. (S. R. și I. S.) ■ **M.** *polifonică a cappella*. Apogeul ei aparține Renașterii*, epoca de înflorire a polif. vocale. Primele începuturi ale **m.** polif. au constat din fragmente izolate, la mai multe voci (2), pentru ca mai tîrziu ciclul (I, 1) să fie realizat prin alăturarea unor părți de proveniență diferită: **M.** din Tournai, Toulouse, Barcelona, Besançon (sec. 14). Prima lucrare omogenă, compusă în întregime de un singur autor, a fost în această perioadă **M.** Nôtre-Dame de Machault. În sec. 15, prin creația lui Dufay și apoi a celorlalți compozitori flamanzi, **m.** se constituie într-un ciclu unitar, avînd ca principiu unificator *cantus-firmus*-ul*, prezent în toate părțile sale. Acesta consta dintr-o melodie religioasă sau laică (Ex. *chanson**-ul fr. *L'homme armé* a servit drept c.f. pentru numeroase **m.** ale epocii). *C. f.* repartizat de obicei la tenor (3), ieșea în evidență prin duratele* mari și egale din care era format, străbătînd întreaga **m.** ca un fir conducător și servind în același timp ca suport al edificiului polif., bazat pe o tehnică imitativ-canonică de mare virtuozitate. În **m.** sec. 16, forma rigidă a *c.f.* este abandonată treptat pentru a face loc unei melodii de bază cu un profil ritmic mai liber și variat, prezentă în toate părțile **m.** și subliniată prin tratarea imitativă la toate vocile. Datorită acestei maniere caracteristică formei de motet*, **m.** sec. 16 devine un ciclu de motete construite pe aceeași melodie, promovînd astfel principiul monotematismului* și al variației*. Alături de această

formă, numită m. *parafrază*, bazată pe dezvoltarea unei melodii religioase, laice sau creată de compozitor, în sec. 16 apare din ce în ce mai des m. *parodie*, care utilizează ca element generator un fragment polif. dintr-o lucrare deja elaborată, motet sau madrigal*, din creația proprie sau a altor autori. (Ex. m. „*Lauda Sion*" de Palestrina este construită pe începutul motetului său cu același nume, bazat la rîndul lui pe melodia cunoscutei secvențe (I, 1). **M.** polif. ajunge la cea mai mare desăvîrșire în creația lui Palestrina, care însumează peste 100 de m., dintre care cea mai cunoscută este *Missa Papae Marcelli*, considerată încă de la apariția ei, drept model de claritate pentru m. polif. **M.** palestriniană în general reprezintă genul în care stilul* acestui autor se arată în întreaga sa perfecțiune. (L. C.)

miserere (lat. „Doamne miluiește!") **1.** Primul cuvînt al psalmului* 50 (51), cîntat totdeauna în timpul săptămînii mari. **2.** După 1514, cîntec solemn pe mai multe voci (2), utilizat în capela pontificală. (I. S.)

Missa brevis (cuv. lat.), misă* scurtă, fără *Credo**.

missale, carte conținînd textele și cîntările misei*. Melodiile gregoriene* ale m. sînt obligatorii pentru oficiant. Ediția actuală a m. urmează ediția **M.** *romanum* din 1474, reînnoită în 14 apariții la Veneția, Paris și Lyon, pînă cînd, în 1570, Conciliul din Trento a stabilit versiunea definitivă. Ultima ediție valabilă este din 1923. Ion Căianu a alcătuit un *Organo* **M.** (ce conține 39 de mise, 53 de litanii etc.). (Cl. L. F.)

missa pro defunctis v. **recviem.**

mister v. **dramă liturgică.**

misterioso (cuv. it. „misterios"), indicație de expresie prin care se cere în interpretare imprimarea unui caracter misterios, ascuns.

misurato (cuv. it. „măsurat, în măsură, păstrînd riguros măsura"), expresie care, ca și *a battuta** sau *a tempo** se indică după *a piacere**, sau *ad libitum*.

mișcare 1. Schimbare de poziție a sunetelor în timp, către grav sau către acut. **M.** *directă* (vocile (2), partidele* merg în același sens, ascendent sau descendent), *contrară* (o voce, partidă urcă, iar cealaltă coboară), *oblică** (una dintre voci sau partide e staționară); **m.** *paralelă* (2) (vocile au o m. directă, păstrînd totodată între ele același interval, ex. terțe* sau sexte* paralele; în contrapunctul și în armonia clasică cvintele* și octavele* paralele sînt interzise). Expresia it. *moto contrario* cu referire la un motiv contrapunctic, poate fi sin. cu *inversare** (v. *armonie* (III, 1); *canon; contrapunct; imitație; polifonie; răsturnare*). **2.** Termenul este întrebuințat pentru a desemna impresia de m., pe care o produce desfășurarea în timp a muzicii; gradul de viteză al muzicii se apreciază în funcție de o anumită durată (I, 1) luată drept etalon (sens în care m. este sin. cu tempo (2); v. și metronom). Încercările de a se găsi un etalon absolut s-au dovedit totuși a fi iluzorii, întrucît fenomenul în cauză este subiectiv și depinde de o serie de imponderabile, ce pot fi aflate atît în planul virtual de existență al muzicii (caracterul acesteia, intențiile compozitorului), cît și în actualizarea muzicii, m. fiind unul dintre factorii esențiali ce țin de interpretare* (înțelegînd interpretarea nu numai ca execuție, dar și ca receptare) și unde intră în joc personalitatea interpretului, circumstanțele în care se execută muzica, spiritul epocii ș.a. Ceea ce nu înseamnă că m. poate fi interpretată arbitrar: există în primul rînd anumite limite psihofiziologice care o reglează, iar într-un mediu cultural omogen există o zonă de intersubiectivitate ce restrînge și mai mult coeficientul de relativitate a factorilor care determină m., favorizînd astfel împlinirea condițiilor esențiale ale realizării identității dintre planul virtual și cel actual al muzicii. **3.** Denumire generală pentru parte* sau secțiune a unui ciclu* (suită*, sonată* simfonie*), provenind, probabil, de la diferența de m. dintre dansurile* ce alcătuiau o suită. **4. M.** *perpetuă*, v. *moto* (2); *perpetuum mobile*.

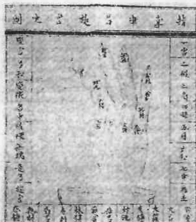
mixt I. 1. Formație vocală care include atît voci (1) feminine cît și voci bărbătești (ex. *Cor* **m.**, *grup vocal* **m.**). **2.** (în orchestrație*), *Timbru* **m.**) timbru* complex, rezultînd prin contopirea (prin execuție la unison*) a două sau mai multe timbruri simple, net distincte. Ex.: fl. + trp.; cl. + vla: c. fag. + trb. + c. bas. **II.** (în cîntul greg.) *Mod* **m.**, mod (I, 8) care utilizează atît autenticul cît și plagalul. (S. R.)

mixtură (fr. *mixture*, uneori *fourniture*; germ. *Mixtur*; engl. *mixture*; it. *ripieno, accordo*; sp. *lleno*) **1.** Registru (II, 1) al orgii* cu largă utilizare, aparținînd familiei de registre denumite în fr. *jeux de mutation* iar în germ. *Aliquoten*; *Obertonmischregister*. Acționarea tastei* corespunzătoare registrului m. determină punerea în vibrație nu numai a tubului corespunzător clapei atacate pe unul din manuale* ci și a unui cor de tuburi care fac să se audă simultan cîteva armonice* superioare ale sunetului de bază (de obicei octave* și cvinte*, uneori terțe* și, mai rar, septime*). Procedeul reprezintă o întărire artificială a armonicelor firești. Armonicele care depășesc (în acut) limitele audibilității sînt transpuse cu o octavă sau dublă octavă mai jos; efectul se numește „repetare" și este caracteristic numai registrului m. **M.** se utilizează în asociere cu alte registre din familia „principalelor" (fr. *jeux de fonds*"). **2.** (fr. *mixture, fourniture*; germ. *Mixtur, Gemischte Stimmen*; engl. *mixtur*; it. *ripieno, accordo*; op. *lleno*). Registre cu combinații la două voci (2), în interval de cvintă sau terță.

(S. R.) 3. În armonie (III), m. reprezintă o extindere a m. (2). Spre deosebire însă de m. de orgă, m. armonică a utilizat, încă în stilul baroc* și clasic, cu precădere paralelismul (2) de terțe și sexte* (ca o reminiscență a *faux-bourdon**-ului), care — în această dispoziție intervalică și de mișcare (1) — parcurge sunetele structurii tonale în care fragmentul se încadrează. „Mai tîrziu, se alătură noțiunii toate combinațiile posibile de intervale, ceea ce nu justifică respingerea termenului /original/ de m.; dimpotrivă, el ar putea să determine și pentru m. de orgă căutarea altor combinații intervalice, a căror eficiență coloristică ar putea fi tot atît de nouă, de aparte ca și aceea pe care o dovedesc vocile bazate pe m. din textura pianului sau a orch." (Erpf). 4. (it. *mistione*) După Artusi, un amestec al modului (I, 3) cu plagalul său sau dintre diferite moduri = *tonus mixtus* (v. tonus (II, 2)) : in sens monodic*, imixtiunea formulelor (I, 3) specifice într-un mod străin, inclusiv cu schimbarea finalei* (în atacurile sale contra lui Monteverdi și a altor „moderni", Artusi denunță abuzul schimbărilor de moduri în această manieră) ; în sens polifonic*, dispunerea autenticului și a plagalului aferent la cele două voci (2) — tenor (2 : 3) și sopran (3) — hotărîtoare pentru modul predominant în structura polif.

Bibliogr.: Erpf, H., *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig, 1927. (G. F.)

mînă armonică (istoria teoriei muzicale), în general, procedeu mnemotehnic pentru fixarea în memorie a unei scări* muzicale, reprezentînd sunetele pe palma mîinii stîngi și pe degete. Ex.: *mînă guidoniană**. În muzica veche

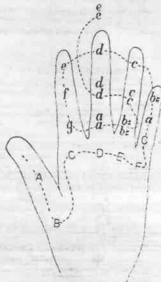


Mînă armonică

chineză, cei 12 *liu** ai scării temperate* erau reprezentați în următorul ciclu: 4 pe podul palmei, la baza degetelor, 3 pe arătător, 2 pe vîrful degetelor mijlociu și inelar și 3 pe degetul mic. Fiecare *liu* își avea numele său.

Bibliogr.: Ma Hiao-ts'iun, *La musique chinoise*, în: *La musique des origines à nos jours*, coordonator N. Dufourcq, Paris, 1946. (D. U.)

mînă guidonică (**guidoniană**), materializarea unui procedeu mnemotehnic inventat de călugărul benedictin Guido d'Arezzo pentru a



Mînă guidonică

ușura elevilor săi învățarea teoriei și practicii hexacordurilor* și de aici a sistemului de sunete utilizat de Guido, care mergeau de la Γ (sol — 99 Hz*) la e (mi = 660 Hz). Aceste 20 de sunete rezultau din alăturarea celor trei tipuri de hexacorduri și erau aplicate pe falangele degetelor și pe palma mîinii stîngi. Se citeau în ordinea liniei punctate de pe fig. Literelor de pe m. li se adăugau denumirile sunetelor din solmizare*. Ex.: sunetul *sol* (coarda *sol* a vl.) era numit *g-sol-re-ut*, iar cel dat de diapazonul nostru, *a-la-mi-re*. Utilizarea m. a încetat în sec. 18, odată cu părăsirea solmizării și cu adoptarea octavei* ca sistem de organizare a notelor pe scara muzicală și ca sistem de solfegiere*, după tetracord* și hexacord. V. *mînă armonică*.

Bibliogr.: Riemann, H., *Katechismus der Musikgeschichte*, Leipzig, 1888—1889; Dufourcq, N., (coordonator), *La musique des origines à nos jours*, Paris, 1946. (D. U.)

mindrele v. **rustemul.**
mineători v. **cotinale.**
minioasa, joc* popular românesc de largă răspîndire, cu diverse variante şi denumiri (*baraboiul, barlaboiul, bucureanu, muşamaua, roata, roata feciorilor, spic de griu*). Se joacă în formaţie de „perechi în cerc" cu partenerii situaţi lateral ţinîndu-se de talie. În general ritmul este binar*, uneori asimetric


— şi mişcarea moderată; are diverse variante* melodice. În esenţă, jocul este o plimbare a perechilor pe direcţia inversă rotirii acelor de ceasornic, cu schimbarea partenerelor sau a sensului traiectoriei, pe strigături de comandă. (C. C.)

mînînţălul, joc* popular românesc din Ţara Crişurilor cu ritm* binară şi mişcare rapidă. De obicei **m.** se joacă în formaţie de „perechi în linie" cu partenerii orientaţi faţă în faţă, ţinîndu-se de umeri sau de talie; cuprinde multe învîrtituri, bătăi (în contratimp*) în pinteni, şi, uneori, cu palmele pe picioare. Poate fi întîlnit şi sub denumirile *măruntelul, mărunţaua, sculuratul, învîrtitul, la fete, tropoţelul, trîpiţelul*. Face parte din categoria ardelenelor (1.). (C. C.)

mod (<lat. *modus* „măsură, regulă, fel") **1.** Formă superioară de organizare a materiei muzicale la nivelul parametrului* înălţime (2), prin dispunerea şi succedarea ierarhizată de sunete* şi raporturi intervalice (v. interval); **m.** funcţionează — asemenea unui sistem cu autoreglare — pornind în genere de la constantele şi variabilele ce decurg din influenţa unui element cu efect centripetal (centru modal, finală*) şi/sau din aceea a unui cadru spaţial de congruenţă (terţă*-tricord*, tetracord*, octavă*-octacord*). Aceste elemente, în acelaşi timp organizatoare (deci relativ statice) şi cu rol de autoreglare (deci preponderent dinamice), nu contrazic implicaţiile — încă neelucidate — ale formulelor (1, 3) melodice, care, înaintea afirmării oricăror concretizări grafice sau scalare, au deţinut şi au reuşit să-şi menţină şi după aceea — uneori prioritar (ca în ehurile* biz.) — menirea funcţională şi determinatoare. ■ În ceea ce priveşte geneza **m.**, nu se face suficient distincţia între o atitudine *organicistă* şi una *organizatoare*. Cea dintîi se întemeiază pe recunoaşterea, într-un plan *instinctiv* şi de durată imemorială, a rolului ce revine „afinităţilor" dintre sunete, fie în baza desenului pregnant al formulelor, fie în aceea a forţelor pe care le declanşează tensiunea (chiar micro-tensiunea, ca în cazul *ictus* (3)-ului) dintre sunete în mişcarea lor (suportul teoriilor atracţioniste şi energetiste*), fie în aceea a perceperii subconştiente a consonanţei (v. consonantic, principiu) sau a (echi-)distanţelor (v. distanţial, principiu) ce se instaurează, începînd de la nivelul structurilor minimale (bi-, tri-, tetra-, penta-, hexacordice* ca şi bi-, tri-, tetra-, penta-tonice*) şi continuînd chiar la acela maximal al heptatonicelor*. De remarcat că, evocate în legătură cu stadiile şi situaţiile de primitivitate ale muzicii, aceste principii beneficiază de o firească punere în ecuaţie în exclusivitate aproape de către muzicologia* modernă, mai ales cea de orientare comparatistă (v. etnomuzicologie). Cea de-a doua atitudine se întemeiază pe recunoaşterea, într-un plan *raţional*, a rolului organizator al cadrelor de congruenţă cum sînt: terţele şi cvintele (în sistemul chinez), tetracordul (în m. gr.), octava cu subdividerea sa în tetracord şi pentacord* (în m. medievale); de aici, afirmarea imediată a centrelor de referinţă: *mese**, finală, *confinalis**, tonică*, dominantă* etc. Îndeajuns de vechi şi reflectînd în egală măsură apariţia însăşi reflecţiei despre structura muzicală în culturile pînă acum cunoscute şi studiate, fără să fi înlăturat, cum spuneam, datele instinctiv-empirice (subsumate, esenţializate dar şi lăsate doar pe seama mnemotehniei, ca de ex. silabizările de felul *to-te-ia* ale teoriei gr. — v. greacă, muzicănoane, sau al tereremurilor biz. — v. şi cratimă (1)), aceste organizări în spaţiu* ale structurii modale au reprezentat un pas înainte pe calea sistematizării **m.**, în lumina unei atitudini cu marcate predispoziţii raţionale. Speculativul a ocupat un loc preferenţial înlăuntrul amintitei atitudini, sprijinit de altfel şi pe dezvoltarea continuă a notaţiei* muzicale, începînd cu ant. gr., trecînd prin ev. med. şi prin Renaştere* şi sfîrşind, după o predominare a fizicalismului (de c. două sec.), cu epoca modernă (cea din urmă canalizînd organizarea spaţială a factorilor de congruenţă spre o strategie de tip geometric: proporţii (1, 3), simetrii*, complementaritate). Pusă în faţa alternativei *pro* sau *contra* formulelor, exegeza actuală înclină pe alocuri spre ideea acţiunii *formative* şi permanent dinamice (şi nu doar mnemotehnice) a formulelor. Cadrele tradiţionale de congruenţă apar, în consecinţă, numai ca expresii spaţializate, căzînd în sarcina grafiei, ale mobilităţii interioare a substanţei. Dar chiar şi în această ipoteză, nu trebuie eliminat aportul operării fructuoase cu însăşi aceste elemente propiective, atîta timp cît simulacrele — numite tetracord, pentacord, octacord — şi uneori numai ele sînt, ca în mişcarea browniană, accesibile practicianului şi nu o ideală sau chiar ipotetică, invizibilă existenţă a formulelor-molecule. Or, tot notaţia este aceea care, în diversele ei înfăţişări istoric-geografice, a declanşat noianul de speculaţii teoretice ce au contribuit enorm la punerea în evidenţă a structuralităţii **m.** prin proiecţie spaţială, atribute modale devenind şi starea autentică şi plagală, succesiunea de tonuri* şi semitonuri*, diviziunile (4) microintervalice*, sunetele de refe-

rință, *clausulae**-le sau, mai tîrziu, cadențele (1). În felul acesta și, uneori, dincolo de organicitatea lor privind dirijarea unei muzicalități primare, formulele au cedat în favoarea schemei, au fost împinse în sfera inferioară a învățării muzicii. refuzîndu-li-se, de ce să nu recunoaștem, pentru multă vreme statutul unui semn muzical definitoriu. Ar fi fost totuși posibilă fără această geometrizare, proprie cu precădere culturii europ., atingerea acelei faze necesare de raționalitate sub imperiul căreia a stat evoluția muzicii din ultimul mil. ? **1.** În noțiunea gr. a armoniilor (III) este cuprinsă organizarea într-un tot a unui material sonor unitar, pornind de la cadrul tetracordal. Dacă „armonia" se referă totuși la intervalul de octavă, atunci am putea admite că reunirea a două tetracorduri de același fel (doric pe *mi*, frigic pe *re*, lidic pe *do*), într-o succesiune descendentă, în cuprinsul acestei octave, ar echivala cu ceea ce înțelegem astăzi prin **m.**, prin scara acestuia. Dacă însă **m.** gr. erau „formulare", cum crede Chailley, atunci pentru sistematizarea pe baza octavei a materialului melodic se recurge, în chip excepțional, la mecanismul *tropos**-ului. Supraunitatea sistemului modal este conferită în *systema teleion** de succesiunea, în aceeași ordine descendentă, a sunetelor luînd ca unic etalon tetracordul doric, ceea ce probează, odată în plus, rolul fundamental al tetracordului. V. *greacă, muzică.* **2.** În noțiunea de ch* a muzicii biz. se cuprind în egală măsură aspectele scalare ale acestor **m.** și — într-o stare perfect conservată pînă în muzica psaltică — aspectele formulare, apropiate principiului *maqam**, fără de care aceste **m.** nu pot fi nici cunoscute și nici practicate. La început în număr de opt (conform octoehului*), punînd accentul în chiar sistematica lor pe autentic și pe plagal — preluînd, se vede, ideea de hipo* din armoniile gr. — aceste ehuri sînt într-un număr mult mai mare, ținînd și de apartenența lor la stilurile* stihiraric, papadic și irmologic. Se spune, pe bună dreptate, că sursa originară a acestor **m.** este muzica siriacă și unele moșteniri micro-asiatice și din Orientul Apropiat, la care se adaugă influențele tîrzii arabe, persane și tc. (culminînd în sec. 18). Nu se poate contesta totuși, mai ales în ceea ce privește teoretizarea acestor **m.**, subterana dar constanta înrîurire a teoriei gr. O adevărată emulație a avut loc între teoreticienii ev. med. occid. și ai celui biz., cu deosebire între umaniștii renascentiști ai ambelor zone culturale în a raporta realitățile modale la sistematizările elinilor. Dacă occidentalii au preluat din E continentului sistemul celor opt **m.** ca și numerotările : *protus* (gr. *protos*), *deuterus* (gr. *deuteros*) sau termenii de *authentus* (gr. *autentos*) și *plagius* (gr. *plaghios*), bizantinii au preluat, dincolo de ceea ce ei înșiși cercetaseră în vechile scrieri și mss., „elenizările" operate în occid. : etnonimia **m.** (doric, frigic, lidic, mixolidic). Însăși conceperea *ascendentă* a **m.** medievale, ce se instaurează și în muzica biz., deși nu a primit pînă acum o explicație definitivă și unanim acceptabilă, pare să nu fie străină de izvoarele orient. ale muzicii biz. dar nici de cele tîrziu romane elenizate (Boethius), care la rîndu-le părăsiseră, sub presiunea aceluiaș extrem de prolific Orient, fundamentele clasicismului elin. **3.** (lat. *modus ;* it. *modo ;* fr. *mode ;* germ. *Tonart, Modus ;* engl. *mode, key ;* rus. лад). organizarea înălțimilor într-o succesiune ascendentă pe baza înlănțuirii în cadrul octavei, considerată însă permanent ca un cuplu pentacord+tetracord sau tetracord+pentacord, proprie muzicii gr. și celei occid. pînă la cristalizarea tonalității (1). ■ O discuție cu privire la etimologia și înțelesurile termenului **m.** și ale celor sin. acestuia are o importanță nu doar istorică ci și una ontologică, dată fiind implicarea lor și mecanismele pe care le-au declanșat în gîndirea muzicală modernă. După ce Boethius (*De institutione musica*, IV, 15) întrebuințează denumirea de *modi* pentru *tropi* sau *toni*, adică pentru genul de octavă al armoniilor gr., ev. med. a aplicat termenul *modus* pentru aceleași „decupări" octaviante ale scării generale diatonice*, dar și pentru gruparea în formații de cvartă-cvintă (*species diatessaron*) sau cvintă-cvartă (*species diapente*) a materialului melodic. Structurile astfel concepute au devenit **m.** ev. med. occid. Dată fiind indecizia terminologică dintre *modus* și *tonus*, în țările de lb. lat. a fost preluată în general denumirea de **m.**, iar în cele în care stăpînesc lb. germanice aceea de „ton" (de unde în germ. familia noțiunilor *Ton, Tonart* și *Tongeschlecht ;* se remarcă totuși în vremea din urmă preluarea, chiar și în muzicologia germ., a lui *Modus* — de ex. la Bernhard Meier). ■ Pare neîndoielnic astăzi faptul că și **m.** occid. au evoluat de la formula melodică spre scară. Mai departe și după modelul octoehului biz., **m.** occid. vor fi tot în număr de opt, menționate fiind pentru prima dată ca atare la Aurelianus Reomensis (*Musica disciplina*, scrisă c. 850 ; cap. 8—18. GS I, 39 b ff : — v. și tratatul tipărit sub numele lui Alcuin, GS I, 26 f). Inițial se pare că au fost numai patru : *protus, deuterus, tritus, tetrardus* dar, avînd un ambitus de decimă*, s-a impus necesitatea subîmpărțirii lor în autentice și plagale (primele purtînd numerele de ordine 1, 3, 5, 7 iar celelalte 2, 4, 6, 8). Genul de octavă, cel aplicat de Boethius, se convertește — în ciuda autorității teoreticianului și a susținerilor sale — într-o schemă ce asociază, e adevărat, în cadrul octavei în principiu, cvarta cu cvinta, sau invers, în așa fel încît două **m.** (autenticul și plagalul aferent) au ambitus (2)-uri și *repercussae* diferite dar aceeași *finalis*. În funcție de succesiunea

tonurilor şi semitonurilor, se disting trei specii tetracordale şi patru specii pentacordale :

1. *Species diatessaron* 1—1/2—1
2. ” ” 1/2—1—1
3. ” ” 1—1—1/2

1. *Species diapente* 1—1/2—1—1
2. ” ” 1/2—1—1—1
3. ” ” 1—1—1—1/2
4. ” ” 1—1—1/2—1

Fiecare m. se constituia pe cîte o specie de cvartă şi de cvintă, astfel încît, în cazul autenticului, cvarta (tetracordul) se află în partea superioară iar, în cazul plagalului, în partea inferioară. Această dispoziţie alternantă a celor două specii îi conferă m. caracterul neconfundabil, hotărîndu-i întreg sistemul tonurilor de referinţă; astfel, deşi se sprijină pe acelaşi gen de octavă *(re-re*^{1}*)*, doricul *(protus authentus)* şi cu hipomixolidicul *(tetrardus plagius)* nu sînt identice. Numele gr. aplicate m. medievale apar prima dată la Pseudo-Hucbald *(De alia musica)*. Datorită însă confuziei dintre genul de octavă şi scările transpozitorii gr., şi m. octaviante în accepţia medievală, precum şi a schimbării de sens (sensul ascendent), etnonimia celor din urmă nu mai desemnează aceeaşi zonă a diatonicii. În sec. 16, celor opt m. li se adaugă încă două autentice şi două plagale, căutîndu-se pentru acestea nume din aceeaşi lume a triburilor eline: eolic (respectiv hipoeolic) şi ionic (respectiv hipoionic); ionicul reprezintă, poate, şi o asimilare a omonimului ordin din arhitectură, fără, desigur, acoperirea şi cu sens etic a respectivei noţiuni, raportate la ceea ce credeau cei vechi despre virtuţile tribului atic. După Glareanus *(Dodekachordon)* situaţia structurală a m. este următoarea :

insistînd într-o *zonă* sau alta (în funcţie de *finalis)*, o melodie este considerată ca aparţinînd fie autenticului fie plagalului. ■ Apărută în condiţiile monodiei* medievale, teoria m. este aplicabilă, chiar şi în condiţiile muzicii polif., cu deosebire unei singure voci (2) : de obicei *tenor* (3)-ul sau sopranul (3). În general, regulile contrapunctului* au alte baze (cele ale consonanţei* şi ale conducerii vocilor) decît bazele structurilor interioare ale m. În plus, renunţarea treptată, în însuşi procesul polifonizării (v. *musica ficta)*, la caracteristicile intervalice şi funcţionale modale, avea să îndrepte textura muzicală spre dualitatea major*-minoră* cu toate implicaţiile decurgînd din aceasta. Este şi momentul în care se produce şi distanţarea terminologică de vechile m., împinse în trecut şi devenite astfel m. „eclesiastice” (germ. *Kirchentöne)*. Totuşi, cercetările mai noi relativizează dacă nu chiar rectifică această optică, socotind acea *dispositiones modorum* a sec. 16 ca fiind o realitate a facturii polif. (Hermelink), iar *clausulae*-le modale ca ţinînd seama încă, în acelaşi sec., de cuplul autentic-plagal (Meier). 4. Organizări ale înălţimilor în ordine în general heptatonică, parţial diatonică şi parţial cromatică*, în ariile de cultură muzicală indiană, persană, arabă şi tc., ceea ce mai este cunoscut şi sub numele de m. *orientale*. Două caracteristici sînt relevante în legătură cu aceste m. — ceea ce le deosebeşte în special de m. (3), dar le apropie întru cîtva de m. (1) şi de ehuri : acţiunea principiului *maqam* şi intervenţia microintervalelor* (într-o cultură sau alta ca şi în epoci succesive) din divizarea octavei. Reperele rămîn, ca în majoritatea sistemelor modale, pilonii octavei — implicînd şi sprijinul pe

numele	*starea*	*nr. tonului*	*nr. orig.*	*species diatessar.*	*species diapente*	*ambitus*	*finalis*	*repercr.*
doric	aut.	1	protus	1	1	re-re^1	re	la
hipodor.	pl.	2		1	1	la-la^1	re	fa
frigic	aut.	3	deuteros	2	2	mi-mi^1	mi	do^1
hipofr.	pl.	4		2	2	si-si	mi	la^1
lidic	aut.	5	tritus	3	3(4)	fa-fa^1	fa	do^1
hipolid.	pl.	6		3	3(4)	do-do^1	fa	la
mixolid.	aut.	7	tetrardus	1	4	sol-sol^1	sol	do
hipomixol.	pl.	8		1	4	re-re^1	sol	do^1
eolic	aut.	9		2	1	la-la^1	la	mi^1
hipoeol.	pl.	10		2	1	mi-mi^1	la	do^1
ionic	aut.	11		3	4	do-do^1	do	sol
hipoion.	pl.	12		3	4	sol-sol^1	do	do

În practică, în ciuda sistematizărilor scalare, octaviante, ambitus-ul m. ajungea pînă la o nonă* sau o decimă : cu un ton sau o terţă sub finală şi o octavă peste aceasta, în cazul autenticului, cu o cvartă sub finală şi o sextă* sau septimă* peste aceasta, în cazul plagalului.

finală — şi tetracordul. Mai vechi se pare decît impactul teoriei gr. asupra muzicilor Orientului Apropiat (cu toate că nu trebuie exclusă preluarea — probantă istoric — de către acestea a pitagoreismului sau a aristoxenismului, ştiut fiind că, nu numai prin

Boethius și Quintilian, ci și prin scriitorii persani și arabi au fost transmise teoreticienilor Europei medievale și renascentiste cu deosebire procedeele de divizare a intervalelor), **m.** orient. au acceptat de la început atît octava cît și tetracordul drept cadre de congruență. O teorie a etosului* poate fi descifrată și aici, **m.** nefiind legat numai de *etnos* ci și de ordinea cosmică, cu accent suplimentar, specific orient., pe ceea ce am numi astăzi psihologic, pe distingerea de subtile determinări temperamentale și stări sufletești în calitatea lor de componente morfologic-muzicale (ceea ce, să recunoaștem, a dat noi impulsuri ezoterismului medieval). **5.** Contextul intonațional al melodiei folc., determinat de scară, ambitus, finală, cadențe interioare și terminale, stabilitate și fluctuație a treptelor, implicit de conturul*(ca sumă a formulelor melodico-ritmice) și fluxul melodic descendent și ascendent. Este o definiție ideală și în același timp prolixă. Ideală pentru că, privind cvasitotalitatea datelor microstructurale ale produsului folc., ea nu se aplică, de la înălțimea abstracțiunii ei, niciunei entități muzicale constituite și prolixă pentru că, din latură sistematic-epistemologică, mizează mai mult pe dezideratul *elucidării tuturor acestor date în singularitatea* și, cu deosebire, în contextualitatea lor (ceea ce în demersul practic-analitic nu s-a făcut, evident, niciodată în chip concertat). Conștientizarea spațiului modal al muzicii folc. pornește nu de la preconcepte, de la scheme și reguli, ci, ca întreg materialul pe care îl reprezintă, de la organicitatea acestuia. Este poate una dintre explicațiile mai firavei conceptualizări a întregului domeniu al muzicii folc., care, din perspectiva culegătorului (v. culegere) și a cercetătorului etnomuzicolog nici nu reprezintă problema principală. O altă explicație este aceea a lipsei punților de legătură cu tradițiile constituite ale teoriei europ. a **m.** (**I, 1, 2,3**), folclorul* și sistemul său modal fiind, indiferent de ascendentul mai mare sau mai mic pe care l-au avut culturile superioare asupra sa, prin definiție spontan, instinctiv, nepragmatic. Aici acționează legile consonanței și ale distanței, ale afinităților (implicit atractive) dintre trepte, *în cadrul unor formații melodice care, chiar dacă* prin șirul de sunete ating heptatonica, prin osatură și prin forțele interioare își desvăluie, dimpotrivă, originile pentatonice. De aceea, în **m.** pop. este dificil, dacă nu imposibil, a găsi principii ordonatoare ce țin de marele ambitus (de octavă, nonă sau decimă), de dipolaritatea autentic-plagal (deși încercări de acest gen nu lipsesc — ex. I. Husti), de raportarea materialului melodic la o dominantă, la o *repercussa;* dimpotrivă, cu mult mai influente sînt finalele, tendința lor coagulantă pentru restul materialului manifestîndu-se frecvent în cadrul unui ambitus restrîns, mai ales de cvintă (cadru ce se „deplasează" odată cu centrul — cum arată Paula Carp, Husti, Eugenia Cernea — ceea ce transformă în finale succesive inclusiv acele trepte care, la cadențele interioare, ar putea fi interpretate ca *repercussae).* Cu toată importanța lor funcțională, finalele unei melodii nu definesc întotdeauna — și tocmai datorită labilității lor — finala **m.** (impropriu numită „fundamentala" **m.**). Efectul concret al acestei incompatibilități sistematice a **m.** pop. față de sisteme constituite, cum sînt cele ale **m.** (**1 ; 3**), s-a răsfrînt asupra transcrierii (**2**) melodiilor pop. Din motive de comparatistică și urmîndu-i probabil pe Lach și Hornbostel cu ale lor *Gebrauchstonleiter* (germ. „scări uzuale"), Bartók propusese transcrierea melodiilor (a tuturora) cu final *sol*, ceea ce nu putea să constituie, evident, un mijloc de desemnare a apartenenței lor la un anume **m.** diatonic originar, pentru a nu mai vorbi doar de minimul beneficiu metodologic în stabilirea înrudirilor melodico-ritmice, a variantelor (**I, 1**). Resimțindu-i-se schematismul, sistemului de notare cu finala *sol* i s-au adus în muzicologia românească importante amendamente sau s-a procedat chiar la înlocuirea lui. În prima ipoteză, Drăgoi a propus notarea melodiilor „*majore*" cu finala *sol* iar pe cele „minore" relative* cu finala *mi*. În a doua ipoteză, s-a propus considerarea sfîrșitului melodiei ca fiind acela ce posedă finala reală a **m.**, în sens medieval, dar cu deosebire elin (Breazul), considerîndu-se melosul pop. românesc ca avînd, prin numeroase trăsături (între care și profilul său precumpănitor descendent) atribute și o filogenie traco-elină; pornind de la constatarea lui Brăiloiu că, în funcție de locul pienonului*, principalele pentatonici sînt perechile pe *mi* și pe *re* și perechile pe *sol* și pe *la* și acceptîndu-se ideea osaturii pentatonice a **m.** heptatonice, s-a optat în transcriere pentru aceste finale. Mai realist decît alte modalități de notare a finalelor, nici acest sistem nu a făcut lumină deplină în natura, organizarea și filogeneza **m.** pop. În terminologia analitică se întîlnesc cu toate acestea expresii ca: sextă dorică, cvartă lidică, septimă mixolidică, secundă (sau cadență) frigică etc., expresii care, prin convenție, *raportează particularitățile modale ale muzicii* folc. în exclusivitate la teoria **m.** (**I, 3**). O altă problemă ce se găsește numai în faza de început a investigațiilor este aceea a formulelor modale, într-un domeniu în care, chiar dacă formula nu are un caracter normativ sau mnemotehnic, ca în întreg ev. med., are oricum unul generativ și modelator. S-au pus astfel formulele în legătură cu baza pentatonică a **m.** (prezența acestora fiind marcată de anume intervale — Brăiloiu) *dar și cu funcția lor arhitectonică* (Emilia Comișel), cadențial-funcțională (Mîrza) și chiar general-intonațională (Husti). O categorie a **m.** pop. mult controversată este aceea a **m.** cromatice, considerate fie constitutive în

chiar folc. arhaic, și avînd în acest caz ca element definitoriu secunda* mărită (Ciobanu), fie de proveniență orient., biz., sau chiar cultă occid. În realitate, marea majoritate a m. constituite pe aceeași finală, prin conexarea disjunctă (v. conjunct) a unor elemente-cadru, de tipul tricordului sau tetracordului natural (ex. tetracordul doric+ionic; lidic+doric etc.) sînt m. cromatice (v. m. (I, 9); tot astfel, fluctuația unor trepte, ce nu indică la un moment dat simpla situație de instabilitate a pienului*, canalizează în aceeași măsură m. diatonice spre cele cromatice. ■ Readucerea modalului în orbita interesului componistic s-a făcut în primul rînd pornind de la constatarea naturii modale a muzicii pop. Cîntecul și dansul* pop., cu structurile lor fruste, ingenue și aparent inedite la scara valorilor stilistice din imediata apropiere, devenind substanța unei muzici care, în spirit și mijloace, se îndepărta treptat de canoanele tradiționale (Liszt, Chopin, Brahms, școlile naționale din sec. 19 și 20), aliniau factura muzicală multivocală* la sugestiile liniei melodice pop. Primul dintre obstacolele ce trebuiau înlăturate era acela al armonizării* m., în condițiile predominării unui concept care, născut din însăși negarea prin omofonie* a vechii polif. modale, nu oferea în acea fază (armonia (III, 1) clasic-romantică) decît prea puține soluții practice. Empirismului disocierii în melodic a caracterului modal i s-a adăugat empirismul constituirii unei armonii modale. Nici vechea polif., ea însăși neconformă cu melodia pop., și nici încercările de armonizare — tîrzii și dogmatice — ale cîntului greg. (întreprinse de Școala Niedermeyer) nu au netezit calea unei armonizări modale eficiente, artistice; în afara Școlii Niedermeyer, a unui Respighi sau Stravinski (în faza ultimă a creației sale), muzica greg. nici nu a fost ținta unui interes major care să fi determinat un curs viabil al utilizării modalului, comparativ aceluia declanșat de muzica pop. La rîndul lor, armonizările de muzică biz. (datorate unor Kiriac și P. Constantinescu, ce se numără printre primele în Europa) țin seama mai curînd de experiența tratării modalului din sfera muzicii pop. — muzică cu care, nu doar prin monodismul ei funciar, cea biz. se și înrudește. Abia școlile naționale ale sec. 20, depășind etapa unui armonism dominant și exclusiv, făcînd apel la polif. și în speță la liniarism*, imaginînd structuri autonome în care *esențele* unui m. se pot regăsi la toate dimensiunile și pot influența toți parametri discursului, au redat modalului, chiar dacă disociat de fundamentul său melodic strict (ex. citatul folc.), un statut independent, l-au pus la temelia unei direcții însemnate de gîndire muzicală modernă. **6.** Deși, în sine, pentatonica este considerată un sistem (II, 4), se întîlnește, în limbajul uzual, termenul de m. pentatonic, paradoxal, tocmai formațiile cantitativ inferioare acesteia, prepentatonicele, sînt desemnate prin expresia m. *prepentatonice* **7.** Sin. gamei prin tonuri întregi, gama hexatonică*. **8.** Mai vechi decît se crede îndeobște, întîlnit la Glinka, la Rimsky-Korsakov și la Ceaikovski, m. *ton-semiton* pare să aibă origini armonice, mai precis în cromatizarea discursului de această factură. Totuși, frecvența sa în muzica modală a sec. 20 îl apropie încă mai mult, și pe bună dreptate, de sfera conceptului modal (la Bartók, Enescu, Messiaen — cel din urmă integrîndu-l sistemului său de m.). **M.** *ton-semiton* (abrev.: *t-s*) traduce într-o schemă sintetică intervalica specific modală prin tonul* constitutiv și prin semitonul* de conjuncție, provenit în același timp din pien* și din oscilația treptelor modale; formula cromatică întoarsă (v. cromatism) devine un element cu adevărat formular, vehiculator al acestei microstructuri cromatice. **9.** Unii cercetători, străini și români (Emilia Comișel, Ileana Szenik) numesc m. *acustice* trei m. avînd următoarea scară, de două ori transpozabilă: 1) *do, re, mi, fa diez, sol, la, si bemol, do*; 2) *re, mi, fa diez, sol, la, si bemol, do, (re)* (un „major melodic") și 3) *mi, fa diez, sol, la, si bemol, do, re (mi)* (denumit de Pfrogner și m. *istric*). Coincidența apariției în scară a sunetelor *fa diez* și *si bemol* — aceleași pe care le generează seria armonicelor* superioare — nu justifică, terminologic, desemnarea acestora ca m. acustice (au fost propuși, în compensație, termenii de m. *infradiatonice* — Bardos, sau *metadiatonice* — Ghircoiașiu); ele sînt m. (I, 5) cromatice naturale, cu puternice rădăcini în folc., rezultînd din asocierea de tetracorduri alogene. **10.** Entități intervalice fixe, constituite inițial și de regulă în cuprinsul octavei, grupate, în unele situații, în funcție de anume scheme geometrice și supuse unor operații permutaționale și de transpoziție limitată (redistribuire spațială a elementelor componente ce poate avea ca efect și apariția unor formații neoctaviante), proprii compoziției (2) contemporane. **M.** *sintetizate*, cum a numit W. Berger aceste structuri-entități, concentrează o întreagă experiență a modalului și se constituie într-o replică importantă din punct de vedere normativ la adresa sistemului (II, 5) dodecafonic-serial. Cu sistemele (II, 2) modale tradiționale, m. sintetizate au, ca principală legătură, preeminența intervalică (după cum opinează Vieru), vădind chiar unele proprietăți formulare, asupra imaginii succesiunii treptelor (scara). Cealaltă legătură o constituie centrarea — în cadrul octavei — pe o „finală" sau pe mai multe puncte de referință (ceea ce le opune hotărît atonalismului*). Legătura cu ansamblul de operații ale dodecafoniei* și serialismului* se întrevede într-o anume autonomie de care beneficiază fiecare element al seriei modale (fapt ce nu contrazice, chiar și în aceste condiții, influența, și nu doar simbolică, a centrului modal); de aici tronsonarea segmentelor modale (ce a intervenit îndubitabil în urma asimilării

tehnicii similare weberniene); de aici tendința supunerii acestor tronsoane unor procedee care să ducă finalmente la atingerea totalului cromatic (principalele procedee fiind acelea ale *complementarității* și ale *transpoziției limitate*, procedee ce asociază, de ex., sunetele m. originar și pe acelea rezultate din inversarea acestuia, dar și diversele tronsoane, rezultate din materialul de bază, în diverse alte combinații). Între formațiile modale ce au premers, istoric și constructiv, m. sintetizate se numără gama hexatonică, m. t-s., m. cromatice și cele așa-zis acustice. M. create de *Berger*, pe baza *secțiunii de aur**, sînt m. de tip sintetic, iar sistemul lor devine o expresie convingătoare a reevaluării gîndirii de veche sorginte modală. **II.** Stare majoră* sau minoră* a tonalității (1) în sensul ei restrîns = m. major, respectiv m. minor; gen (II) al tonalității. Termenii în sine provin din lb. romanice și nu din teoria modală a intonaționalului, ci din m. (III) ritmice (v. și *prolatio* (2)). *Singură lb. germ.* a păstrat termenii *dur* și *moll*. Genul tonalității (2) este determinat de poziția terței față de tonică*. Starea majoră sau minoră a m. (I, 3), deși o realitate, este aplicată prin retropolare în raport cu gîndirea veche, căci caracteristicele acestora erau *hotărîte* de cîte un interval aparte; inserarea ionicului și a eolicului în sistemul lui Glareanus au impus și terța mare și mică drept caracteristice, rămînînd finalmente singurele intervale care „au făcut carieră" după restrîngerea tuturor m. la cele două amintite, mai bine zis, la dualitatea tonală. **III.** (în *Ars Antiqua*) Schemă ritmică aplicată unei compoziții (1) și care nu se schimba în cuprinsul unei voci (2). Una dintre noțiunile foarte puțin clarificate și intens controversate ale teoriei* muzicii, m. se bazau pe cele două valori* ritmice, *longa** și *brevis** (v. *breve* (2)), derivate, după unii teoreticieni, din valorile prozodiei* gr. Cu ajutorul ligaturilor, în notația (III) mensurală (numită și notație modală), *m. puteau fi supuse combinărilor, prin treceri* de la un m. la altul în conformitate cu așa-numita *ordo*, ce arăta frecvența și succesiunile schimbărilor schemei ritmice la bază (pînă la o pauză* ce readucea formula schemei inițiale). Cele șase m. (ex.), stabilite în sec. 13, au fost categorisite în *modi perfecti* și *modi imperfecti*; la primele, valoarea de început corespundea aceleia de încheiere, la celelalte, aceste valori erau necorespondente. ■ În sec. 15–16, noțiunea servea, alături de *tempus* (v. timp (1)) și *prolatio* la stabilirea mensurii (2). Astfel: relația dintre *maxima** și *longa** închipuia *modus maior (major) (m. maior perfectus*: 1 *maxima* = 3 *longae*; *m. maior imperfectus*: 1 *maxima* = 2 *longae)*, iar relația dintre *longa* și *brevis* închipuia modus minor *(m. minor perfectus*: 1 *longa* = 3 *brevis*; *m. minor imper-*

Modus primus:
Longa (imperfecta) - Brevis


3 2 2 2 2

Modus secundus:
Brevis - Longa (imperfecta)


2 2 2 2 3

Modus tertius:
Longa (perfecta) - Brevis (recta) - Brevis (altera)


1 3 3 3

Modus quartus:
Brevis (recta) - Brevis (altera) - Longa (perfecta)


3 3 3 1

Modus quintus:
Longae (perfectae)



Modus sextus:
Breves (rectae)



Mod (III)

fectus: 1 *longa* = 2 *brevis*. Ideea de perfecțiune era, se știe, ezoteric atașată în ev. med. acelcia a simbolului numărului trei, de unde prevalența ternarului* asupra binarului*. ■ Aflate în fond, ca și sistemul gr. al picioarelor (1) metrice sau sistemele (II, 6) descoperite în folc., sub incidența unui principiu cantitativ de organizare a duratelor (deși raportul dintre valorile lungă și scurtă, constituit într-un șir discret, premerge sistemul divizionar al sec. 17–18), m. ritmice medievale sînt expresia perenității acestui fel de gîndire *cu* și *asupra* duratelor. Existența sa latentă revine periodic la o viață istorică reală, ca de ex. în m. ritmice ale lui Messiaen. Surprinzătoare în cazul celor din urmă este nu atît recurgerea la valorile indivizibile (fiind mai aproape deci de sistemul ant. sau de acela *parlando giusto*), valori ce proliferează, dimpotrivă, prin adițiune, cît gruparea lor în entități imuabile — m. ritmice —, probînd nu numai reafirmarea în muzica sec. 20 a constructivismului ci și a unui de mai înainte așteptat spirit normativ. (G. F.)

moderato (cuv. it. „moderat"), indicație de tempo (2), care utilizată singură, desemnează o mișcare moderată, aproximativ între *allegro** și *andante**. Apare adesea lîngă un alt termen de mișcare, reducînd din efectul acestuia. Astfel, *allegro* m. este mai puțin repede decît *allegro* și *andante* m., mai puțin rar decît *andante*. Abrev. *mod.*

modern jazz, jazzul* epocilor *bop** (*be-bop*, 1944) și al celor ulterioare, spre deosebire de jazzul *New Orleans**, *Dixieland** „*mainstream*" (epoca *swing* (2)) și „*rhythm and blues*", „*rock and roll*" și „*gospel*". **M.** utilizează o armonie (III) evoluată, linii melodice de un tip nou, ritmică* și metrică (1) mai variată ca în trecut. (M. B.)

modulație I. (FIZ.) Variația în timp (după o anumită lege, corespunzătoare unui mesaj de transmis) a unuia din parametrii unui semnal

L. v. Beethoven: Simfonia nr. 3 în Mi♭, op. 55, partea I

(Allegro con brio)

Hr. (F)
Vl.
Br.
Vlc.
Kb.
fp

153

Hr.
Vl.
p cresc.
cresc.
Br.
cresc.
Vlc
cresc.
Kb

Hr.
Vl.
sf
p
p
Br.
sf
p
Vlc
sf
p
Kb

Modulaţie (II)

purtător. În cazul semnalelor purtătoare sinusoidale, se utilizează m. de amplitudine* sau de frecvenţă*. În fenomenul bătăilor* acustice are loc o m. de amplitudine a undei care rezultă din suprapunerea altor două de frecvenţă apropiată, m. manifestată prin *întăriri și slăbiri* periodice (v. perioadă (2)) ale sunetului rezultant. ■ *Cercetările electroacustice* arată că efectul *vibrato** vocal are un caracter complex, *constînd din variaţii periodice simultane* de frecvenţă, de intensitate* şi de timbru* ale sunetului emis; aceste variaţii se repetă, în mod normal, de c. şase ori pe secundă. Diferenţele de frecvenţă sînt de c. un semiton* în cazul vocii umane şi de c. un sfert de ton (v. *microinterval*) în cazul instr. *muzicale* la care se poate obţine acest efect. Diferenţele de *intensitate* sînt *foarte mici* (2–3 dB). În *tremolo** vocal, m. de amplitudine este minimă, pe cînd cea de frecvenţă marcată (7–10 pe-

rioade* pe secundă), ceea ce dăunează calităţii emisiei sonore.

Bibliogr.: *Lexiconul tehnic romîn*, Buc., 1962; Traneaud, J., *Traité pratique de phonologie et de phoniatrie (la voix, la parole, le chant)*, Paris, 1941; Vennard, W., *Singing and Music*, Los Angeles, 1949; Cocchi, L., *Il canto artistico*, Torino, 1953; Husson, R., *Vocea cîntată* (trad. din lb. fr.), Buc., 1968. (D. U.)

II. Procesul schimbării unui centru tonal (v. tonalitate (2)) cu un altul sau a unei configuraţii modale* (ori sonore, organizată şi delimitată, indiferent în ce sistem (II)) cu o alta. **M.** este deci proprie organizărilor muzicale nu numai pe baza principiului subordonării sunetelor (gravitaţie), care reclamă un centru bine determinat şi afirmat sonor (unele moduri, gamele* sistemului tonal, sau unele configuraţii sonore ce posedă un centru stabil), ci şi întregului sistem modal (deci şi modurilor care nu sînt constituite pe o ierarhie a sunetelor). Astfel, simpla schimbare a unei configuraţii modale cu alta, fără a implica un proces complex, se poate numi propriu-zis m. Ideea existenţei unui proces, în sens clasic, prin care se efectuează **m.** în cadrul tonalităţii (**I**) ar putea infirma această părere. Dar tot tonaliştii ne-a obişnuit cu m. bruscă în care nu este implicat nici un proces tehnic ci doar unul psihologic. Şi tot tonaliştii, prin lărgirea conceptului tonal, ne-au obişnuit cu zone tonale comune în care **m.** îşi pierde la un moment dat funcţia, zonele tinzînd spre o „nebuloasă" fapt ce, pînă la urmă, a dus la atonalitate* (v. şi dodecafonie). Astfel, în ideea tonalităţii lărgite, schimbarea unei anumite configuraţii sonore, care se afirmă psihologic pe o suprafaţă muzicală mai amplă, cu o alta, care se va afirma în continuare, implică ideea de m. Mergînd mai departe cu raţionamentul şi considerînd, într-o accepţie europ., atît sistemul tonal cît şi cel serial*, cazuri particulare ale unui modalism lărgit, vom constata că ideea de **m.** ar corespunde şi serialismului atunci cînd se produce o schimbare de serie* (şi nu o schimbare de formă sau transpoziţie* a seriei !). Mai mult, Şt. Niculescu tratînd intersecţia categoriilor sintactice prin trecerea de la o sintaxă (**2**) la alta (cu ajutorul elementelor comune), numeşte un atare proces „m. de sintaxă". Tragem de aici concluzia că m. în sensul larg al cuvîntului, înseamnă o schimbare (tehnică şi psihologică) de stare a unei configuraţii sonore bine afirmate (stabile) cu o alta ce se va afirma ulterior. Bineînţeles acesta este aspectul abstract al m., considerînd şi sistemul temperat* ca o parte a sistemului modal netemperat, ce cuprinde totalitatea muzicilor extraeuropene (un sistem extrem de vast şi bogat, în care m. acţionează, în primul rînd, la nivelul psihologic, presupunînd un proces foarte complicat de semnificaţii legate de stare). ■ Practic, în muzica europ., unde termenul este folosit atît în teoria (**2**) muzicii (în studiul melodiei*) cît şi în armonie (**III, 1-2**), reclamînd un proces de schimbare a centrului sonor de pe un sunet pe altul, cu sau fără schimbarea modului, distingem două aspecte: **m.** în sistemul tonal şi în sistemul modal (în accepţia europ.). Prin **m.** în sistemul tonal (impropriu numită *modulaţie*; D. Cuclin propune termenii: *tonulaţie* — pentru trecerea dintr-o tonalitate în alta fără a se schimba modul, respectiv: *Do-La*; tono-m. — pentru schimbarea tonalităţii şi a modului respectiv: *Do-la*; **m.** pentru schimbarea modului, respectiv *Do-do*) se înţelege un proces de trecere de la o tonalitate la alta ce urmează anumite reguli bazate pe înlănţuirile tonale urmărind două criterii: gradul de afirmare a noii tonalităţi şi gradul de înrudire a tonalităţilor (v. cercul cvintelor). După primul criteriu determinăm: *inflexiunea modulatorie* (se „atinge" pe o suprafaţă mică o altă tonalitate, revenindu-se la cea de la care s-a plecat), m. *pasageră* (se ajunge într-o tonalitate care nu se afirmă, ci are doar o funcţie de tranziţie spre o alta) şi m. *definitivă*, (unde se afirmă şi se stabileşte o altă tonalitate pe o suprafaţă muzicală mai mare). Cel de-al doilea criteriu se referă la **m.** la tonalităţi apropiate (deci la cele înrudite de gradul I — la relativă*: *Do-la* şi *la-Do*; la D; *Do-Sol*; la relativa D: *Do-mi*; la Sd: *Do-Fa*; la relativa Sd: *Do-re*) şi **m.** la tonalităţi depărtate pe scara cvintelor care presupune un proces mai complex, unde măiestria compozitorului este pusă la încercare. În acest sens se utilizează diferite procedee ca: **m.** prin tonalităţi tranzitorii, prin progresii* modulatorii melodice sau arm., prin schimbarea modului (la omonimă*: *Do-do*), prin pasaje cromatice (cromatismul* în armonie: a se analiza muzica lui R. Wagner, R. Strauss etc.), prin substituirea de funcţiuni* (prin trepte* comune), prin enarmonie (**2**) (melodică sau armonică) şi prin m. bruscă (folosind situaţii psihologice). ■ În sistemul modal, procesul **m.** prezintă *o* multitudine de posibilităţi. Totuşi, cîteva principii mai des întîlnite, considerate generale pentru modurile sferei muzicale europ., se cer menţionate: inflexiunea prin trepte mobile, schimbarea configuraţiei modului păstrîndu-se tonica finală* (v. metabolă), schimbarea atît a tonicii cît şi a configuraţiei modale, m. prin fragmente şi zone modale caracteristice sau comune etc. Dintr-un punct de vedere teoretic mai nou, în sistemul tonal şi în cel modal păstrarea configuraţiei tonale sau modale şi schimbarea centrului (tonicii) nu constituie o modulaţie ci o transpoziţie (de ex.: *Do-La* = transpoziţia configuraţiei gamei *Do* major — a configuraţiei tonale model — pe sunetul *La*, de unde rezultă gama *La* major). Acest fel de a privi lucrurile ar reprezenta o extindere a concepţiei teoriei seriale* asupra sistemului de organizare tonală sau modală. În sfera teoriei tonale este infirmat un asemenea mod de gîndire (corect, în schimb aplicat ulterior unor practici muzicale deja constituite, dar ceea ce nu înseamnă că nu

poate fi utilizat în analiza unor principii tonale!), procesul m. definindu-se în limitele accepției clasicismului* muzical, bazat pe culoarea particulară a fiecărei tonalități și pe latura afectiv-psihologică a modurilor (major*-minor*). Cu toate că în perioada renascentistă au existat unii compozitori vizionari în tratarea procesului m., ca Gesualdo da Venosa, (poate pentru că armonia tonală încă nu-și stabilise toate coordonatele în mod precis), epoca clasică *a impus un principiu restrictiv, care, încetul cu* încetul, începînd cu ultimele lucrări mozartiene și cu Beethoven, s-a deschis, lăsînd loc cromatismului ce a dominat perioada romantică. M. cromatică și cea enarmonică culminează în muzica lui R. Wagner, ca mai apoi, lărgirea tonalității să ducă la pierderea coordonatelor clasice în ceea ce privește procesul m., ajungînd în sec. nostru într-o stare incertă. De pildă, în concepția lui Hindemith, m. înseamnă o trecere de la o zonă tonală la alta unde „diferențierea ponderii acordice ne permite să alcătuim serii de acorduri* în care să se afle opuse, la un moment dat, două tonalități bine distincte". Astăzi s-ar impune, datorită revenirii la ideea de centru, o reevaluare, bineînțeles pe alte coordonate, a procesului m.

modus (cuv. lat. „fel", „chip") v. **mensura** **(2)** ; **mod.**

moldoveneasca, joc* popular românesc în măsură binară* (2/4 : 4/4) și în mișcare vioaie. Se execută în cerc închis, care se desface în cercuri mici, dansatorii schimbîndu-și brusc direcția. Melodia corespunzătoare acestui joc.

moll, denumirea germană pentru minor* (tonalitate **(2)**, acord*, interval*). Provine din lat. *molle*. Ant. : *dur** V. *b*.

molos (< gr., μολοσσός, după numele unei populații tracice), în metrica antică, picior. **(1)** format din trei silabe lungi : — — — — (A. M.)

molto (it. „mult, foarte"), termen care, alăturat unor indicații de tempo **(2)**, dinamică* sau expresie*, accentuează efectul acestora. Astfel, *allegro* **m.** desemnează o mișcare mai rapidă decît *allegro* ; *crescendo* **m.**, o creștere mare a intensității sunetului ; **m.** *espressivo*, „foarte expresiv".

moment muzical, mică piesă instrumentală aparținînd literaturii muzicale romantice. Schubert a scris 6 celebre m. pentru pian (op. 94). (*I. R.*)

momirul, joc* popular românesc, de bărbați, răspîndit în sudul Banatului (jud. Caraș-Severin). Se joacă în linie cu brațele pe umeri. Are ritm binar* (dactilic*) și melodie proprie ; mișcarea este rapidă cu pași mărunți ușor săltați, executați alternativ pe loc și cu deplasări bilaterale. Face parte din familia briielor* bănățene noi. (C. C.)

momîrlănește v. **jiana.**

monism v. **armonie (III, 2)** ; **dualism.**

monitores v. **psalt.**

monochordon v. **monocord.**

monocord (< gr. *monochodon* „o singură coardă"), instrument cordofon ciupit, care a servit lui Pitagora pentru experiențe acustice. O coardă întinsă peste o cutie de rezonanță* lungă și subțire (împărțită în intervale* prin semne) putea fi prescurtată sau prelungită cu ajutorul unui călușe* mobil. Denumirea de m. a fost utilizată și atunci cînd instr. i s-au adăugat mai multe coarde (în sec. 11, are 8—19 coarde). Începînd din sec. 14 începe procesul de transformare a m. în *clavicord**. Sin. : *canon* **(1)**. V. *qânûn*. (W. D.)

monodie (< grec. μόνος „singur" + ᾠδή „cîntec") **1.** Avînd sensul inițial de cîntec la o singură voce **(2)**, termenul se aplică la totalitatea muzicii al cărei unic element de expresie este melodia*. În această accepțiune, **m.** ocupă o arie largă, atît pe plan istoric cît și geografic.

Monodie greacă (Epitaful lui Seikilos, sec. I e.n.)

Ex. 1

Ο - σοη ζῆς φαι - νου, μη - δὲν ο - λως σο λυ -
ποῦ, πρός ο - λί - γον ἐσ - τι - τὸ
εῆν τό τέ - λος δ χρό - νος ἀυ - α - τε.

155

Monodie populară românească (Variante ale unei fraze melodice din cîntecul „Nu știu ce-i inimii mele", din Drăguș-Făgăraș. Culeg. E. Comișel)

Ex. 2

Strofa I

ce Nu știu — ce-i i - ni - mii me - le

Strofa II

ce Nu - mai — s-o pot — stîm - pă - ra

Variantă

Nu știu — ce-i i - ni - mii — me - le

Monodie (1)

Monodie acompaniată (Fragment din „Euridice" de Peri și Caccini, 1600)

(♩ = c. 60-80)

Gio - i te al can - to mi - o sel - ve fran - do se Gio - i - te-a - ma - ti col - li E d'o - gn' in - tor - no

Monodie (2)

Ea se naşte în fazele primitive ale omenirii, stăpîneşte antic. şi ev. med. şi supravieţuieşte pînă astăzi în folc. unui mare număr de popoare. Formele pe care le îmbracă sînt determinate de condiţiile epocilor şi a culturilor cărora le aparţine. Se pot diferenţia astfel: m. primitivă, m. ant. (ex. muzica greacă), m. medievală religioasă (cîntecul bizantin* şi gregorian*) şi laică (melodiile profane cu text latin din sec. 9 şi 10, *chansons de gestes**, muzica trubadurilor*, a truverilor* şi a Minesängeri*-lor, cîntecele de dans*, de petrecere etc.), precum şi muzica pop. din diverse epoci şi regiuni ale globului (Ex. 1). M. este opusă multivocalităţii* şi, în speţă, polifoniei*, tehnică pe care se bazează dezvoltarea muzicii culte europ. din ultimul mil. Chiar şi atunci cînd este executată în grup (vocal sau instr.), m. se limitează la un singur plan melodic, realizat de toţi participanţii. Executarea m. în grup poate da naştere cel mult unor neconcordanţe, constînd în reproducerea melodiei la octave sau alte intervale (omofonie*) sau cu mici abateri de la conturul ei originar (heterofonie*). Dispunînd de un număr redus de mijloace de expresie, m. atribuie acestora în schimb o mare varietate, ceea ce duce la o deosebită bogăţie a ei în privinţa modurilor*, a ritmului* şi a ornamentării*. Pe de altă parte, lipsindu-i constrîngerea încadrării într-o structură polif., ea se desfăşoară în deplină libertate, sub impulsul unui nestăvilit avînt improvizatoric (v. improvizaţie) dînd prilej repetărilor în nesfîrşite variante (l. 1). Un exemplu tipic în această privinţă il oferă cîntecul pop. românesc. (Ex. 2). **2. M.** *acompaniată* este o practică introdusă la sfîrşitul sec. 16 de compozitorii „Cameratei florentine"* (Galilei, Peri, Caccini, Monteverdi), constînd în suprapunerea unei melodii vocale pe un acomp. acordic al unui bas continuu*. Avînd la bază aspiraţiile renascentiste de reînviere a teatrului antic şi a vechii m. gr. vocal-instr. (aulodie*, chitharodie*), dezvoltarea m. acompaniate este favorizată în acelaşi timp de răspîndirea unor instr. (lăută*, clavecin* şi orgă*), precum şi de tendinţa generală a sec. 16 de simplificare a polif. vocale, cu transcrierea vechilor piese polif. corale, pentru voce (1) şi instr. M. acompaniată, reprezentînd *la seconda prattica* (v. şi *musica mensurata*) faţă de scriitura polif. vocală a Renaşterii*, are importanţă nu numai în formarea unor genuri vocale (recitativ*, arie*, cantată*, operă*) şi instr. (suită*, sonată* *concerto grosso**), ci şi în întreaga evoluţie a muzicii europ. moderne, datorită contribuţiei ei la cristalizarea limbajului armonic (ex. 3). (L. C.)

monofonie *(engl. monophony), termen* utilizat în special de către muzicologia engleză, echivalent semantic cu monodie*. După opinia muzicologilor it. şi fr., m. acoperă prima accepţiune a noţiunii de omofonie*, indicînd un tip de scriitură în care o melodie este executată solistic sau de către un grup vocal, instr. sau vocal-instr., la unison* sau octavă*. Ex. de m. muzica antică greacă*, gregoriană*, cîntecele trubadurilor*, truverilor* şi *Minnesänger**-ilor, o bună parte a muzicii pop. etc. (S. R.)

monotematism, utilizarea unui singur element tematic (v. temă), într-o construcţie muzicală. Sonatele* epocii baroce (J. S. Bach, Händel, D. Scarlatti) sînt aproape întotdeauna monotematice, forma* bazîndu-se pe expunerea şi dezvoltarea unei teme unice de-a lungul unei întregi mişcări (3). În muzica romantică de la sfîrşitul sec. 19, principiul ciclic*, folosit pentru unificarea diferitelor părţi ale unei lucrări, tinde spre un nou fel de m., în cazul în care întregul material melodic derivă dintr-o singură idee generatoare. (A.R.)

morendo (cuv. it. „murind"), indicaţie dinamică*, întîlnită îndeosebi la sfîrşitul unei piese sau părţi de ciclu (1, 2), prin care se cere o descreştere gradată a intensităţii sunetului pînă la dispariţia totală a acestuia. După Riemann, sin. cu *calando**, *mancando**, *smorzando** şi *deficiendo*.

moresca (cuv. it.; sp. *morisca*), dans răspîndit în Europa (Spania, Portugalia, Italia, Dalmaţia, Germania) sec. 15—17, în forme relativ diferite dar avînd ca elemente comune caracterul războinic (dans cu spade) şi mascarea, bănuindu-i-se astfel o străveche origine magică (cultul fecundităţii). Neclarificata etimologie a cuvîntului („dans maur"?) ca şi legătura nu îndeajuns atestată cu engl. *morris dance*, nu poate totuşi să nu ţină seama de unele similitudini dintre m. şi dansul engl., cel din urmă (iniţial în componenţa unor alaiuri de urare) fiind un dans exclusiv bărbătesc şi comportînd pe lîngă atributele enumerate şi o costumaţie prescrisă. Sîntem oare în prezenţa unui fond coreic arhaic la care poate fi ataşat şi jocul căluşarilor*? (G. F.)

morişcă (it. *raganella*; engl. *ratchet*; fr. *crecelle*; germ. *Ratsche*), instrument de percuţie* autofon. Construit în întregime din lemn, este format din trei piese: a) un mîner care se termină cu o roată dinţată, b) o ramă dreptunghiulară fixată de mîner şi c) o lamă flexibilă, cu o extremitate fixată de ramă, iar cealaltă se sprijină pe şanţul roţii dinţate. Prin rotirea ramei se produce un zgomot, un fel de ciriit. A fost întrebuinţată pentru prima dată în *Simfonia copiilor* atribuită lui J. Haydn sau Leopold Mozart. (A. P.)

morris dance (cuv. engl.) v. **moresca**.

mosso (cuv. it. < *mossa* „mişcare"), indicaţie de tempo (2) ce desemnează o mişcare rapidă, vioaie. În acest sens modifică un alt termen de tempo căruia îi este alăturat (ex.: *andante* m., *allegro* m.). De asemenea, cuvîntul intră în componenţa indicaţiilor de reducere a mişcării (*meno* m.) şi de creştere a acesteia (*più* m.)

motet (< lat. *motetus*, derivat din *motus* „cuvînt"), formă polifonică* frecventă încă din sec. 12–14, în care se suprapun simultan mai multe voci **(2)** (melodii) de sine stătătoare, ale căror texte erau şi ele diferite uneori (laice sau religioase). **M.** ca atare se cristalizează şi se defineşte în Renaştere*, principiul său de scriere fiind foarte simplu: unui grup de cuvinte cu sens de sine stătător i se adaptează un motiv* muzical corespunzător, care se expune succesiv de către fiecare voce, în stil imitativ (v. imitaţie), constituind germenele fugii*. **M.** îşi află rădăcinile în începuturile polifoniei* pe care le întreprindea şcoala de la Nôtre-Damme din Paris (v. *Ars Antiqua*). Este cunoscută aici forma compoziţională numită *organum**, scrisă pentru 2–4 voci, din care cea mai gravă, *tenor* **(3)**, (care era uneori împrumutată din repertoriul muzicii pop.) prezenta tema* principală în timp ce vocile celelalte interpretau vocalize* înalte. Pe aceste vocalize s-au pus mai apoi texte literare, cuvinte (lat. *motus*, fr., *mots*) astfel încît vocea de bază şi cele suprapuse cîntau texte deosebite

SUPER FLUMINA BABYLONIS

G.P. da PALESTRINA

S.
A.
T.
B.
Su – per flu – mi – na Ba – –
Su – per
per flu – mi – na Ba – – by –
by – lo – nis, su – – – – –
flu – mi – na Ba – – by –
lo – – – – – – – – – – –
per flu – mi – na Ba – bi –

Motet

(putînd apare în același timp un text religios suprapus cu un text laic, chiar în limbi diferite: lat. și lb. pop.). Îmbogățirea ritmică și stilul imitativ aplicat m. precum și asocierea cîntului cu acomp. instr. au contribuit la dezvoltarea m. în sec. 13 și apoi în sec. 14 în lucrările lui G. de Machault, eliberîndu-se de vechile constrîngeri în lucrările lui Dunstable, Dufay, Power și amplificîndu-se la 5–6 voci în lucrările lui Ockeghem și Obrecht. Cuvintele în lb. pop. dispar, textele lat. rămînînd suverane în genul m., cel mai adesea avînd subiect religios și doar rareori pe texte laice. M. este predominant pentru compozițiile religioase din sec. 16, numărul vocilor variind de la 2–la 16 (majoritatea fiind însă scrise pentru 4–5 voci). În Renaștere, libertatea melodică și ritmică este foarte mare, bazîndu-se însă pe reguli compoziționale foarte bine determinate. (Ex.) Figuri de seamă ale epocii abordează genul m.: Cl. Janequin, Cl. de Sermisy, O. de Lassus (franco-flamanzi), G. Gabrielli, G. P. da Palestrina, Manini (italieni), Finck și Aichinger (germani), Vittoria și Moreles (spanioli), Morley, Byrd și Gibbos (englezi). Sec. 17 aduce o diferențiere în cadrul m.: m. *mic* la 1–2 voci și m. *mare* scris pentru soliști, cor mare (2–5 voci) și orch., reprezentate prin creația lui Lully și Lalande în Franța, Blow și Purcell în Anglia, Schütz în Germania. Sec. 18 înregistrează, prin școala „versaillaise", o fază originală în muzica religioasă fr. (Charpentier, Campra, Couperin) precum și lucrări deosebit de reprezentative semnate de J. S. Bach (în Germania), Fux, Caldara, Mozart (în Austria). În sec. 19 înclinația spre genul instr. și al teatrului muzical (opera*) trece în uitare genul vocal-polif. al m. religios. Spre sfîrșitul sec. 19, Ch. Bordes, A. Guilmant și V. d'Indy, inaugurînd *Schola cantorum*, intenționau să realizeze genul, punînd la bază stilul bachian și polifonia sec. 16; aceleași intenții le avea și F. Witt în Germania. Totuși actualizarea m. nu s-a produs, putîndu-se cita doar lucrări izolate compuse de Gounod, Franck, Saint-Saëns, Bruckner, Reger ș.a. (M. M)

motiv, cea mai mică unitate semnificativă a discursului melodic. Deși constituie unul din conceptele descriptive fundamentale ale muzicologiei*, m. nu are pînă în prezent o definiție satisfăcătoare, unanim acceptată. După H. Riemann, m. desemnează unitatea melodică minimală structurată binar*, pe baza opoziției instituite între cele două secvențe melodico-ritmice care îl alcătuiesc; secvența slabă, anacruzică (v. anacruză) și secvența accentuată.

cruzică *(leicht* und *schwer)*, caracterizate prin acumulare energetică şi respectiv culminaţie şi, eventual, relaxare tensională. Scheletul metroritmic al m. *se concretizează în cele mai* diferite forme M. acoperă aprox. o măsură*; el este subordonat de grup*, semifrază, frază*, perioadă (1), etc., dar nu suportă subdivizări. În procentul variaţiei (1), m. îşi păstrează identitatea cu condiţia respectării plasamentului său metric. Teoria motivică riemanniană, foarte valoroasă în esenţă, poate redeveni viabilă printr-o interpretare mai largă. Se poate reţine astfel că m. este polarizat de un accent (III, 4) culminativ (care coincide în general cu un accent (II, 1) metric principal) şi se particularizează prin pregnanţă ritmico-melodică. Slăbirea intensităţii accentului culminativ conduce la destructurarea m., la evoluţia sa către figură (1). În prezent, majoritatea muzicologilor apreciază că m. se plasează aprox. în cadrul a două măsuri*, este direct subordonat *frazei* şi poate fi analizat prin două sau mai* multe celule*. (S. R.)

moto (cuv. it. „mişcare") **1.** Cuvînt care intră în componenţa unor indicaţii de tempo (2) cărora le adaugă o nuanţă de rapiditate (*allegro con* m., *andante con* m). ■ *Con* m., fără altă indicaţie, desemnează o mişcare rapidă. **2.** M. *perpetuo* (loc. it. „mişcare nesfîrşită"), titlul unei piese de virtuozitate sin. *perpetuum mobile**.

movimento (cuv. it. „mişcare"), tempo (2)-ul unei piese muzicale. ■ *Doppio* m. (loc. it. „dublă mişcare"), indicaţie care cere o schimbare de tempo la o viteză dublă faţă de cea anterioară.

mridanga v. **tablă**.

m.s., v. **abreviaţii**; **m (2)**.

mugam v. **maqam**.

mulereasca, joc* popular *românesc din jud.* Sălaj. Face parte din ceremonialul nupţial şi este jucat de socăciţe (femeile care pregătesc mîncărurile şi servesc la masă). Are ritm binar* sincopat* — ♪ ♪ ♪ ♩ ♪ — ; se execută pe loc cu paşi săriţi. Elementul principal îl constituie numeroasele strigături* (cu caracter erotic sau satiric) legate de eveniment. (C. C.)

multivocalitate, structură sonoră bazată pe concomitenţa a două sau mai multe linii melodice (voci (2)) şi care, opusă monodiei*, constituie expresia cea mai generală a formelor de polifonie*, omofonie* sau eterofonie*. Termenul germ. *Mehrstimmigkeit* a dobîndit această accepţie generalizată (Adler, Schneider) din motive de sistematică, în urma descoperirii unor forme variate de polif. pop. sau primitivă. În rusă, termenul многоголосия se leagă de polif. pop. spontană. În lb. rom., termenul a fost adoptat ca atare de Şt. Niculescu. Echivalente propuse : *multisonoritate* (Breazul), *plurivocalitate* (Cl. L. Firca), *plurifonie* (N. Rădulescu)

Bibliogr.: Adler, G., *Der Stil in der Musik*, Leipzig, 1911; Schneider, M., *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, Tutzing, 1969; Cuclin, D., *Tratat de forme muzicale*, Buc., 1934; Persidskaia, T.S., *Osnovnie kompozitionnie zakonomernosti mnogogolosnoi ruskoi narodnoi pesni*, Leningrad, 1961; Firca, Clemansa, *Heterofonia în creaţia lui George Enescu*, în: aceeaşi, vol. IV, 1968. (G.F.)

mumuliţa ploii, păpuşă, confecţionată de către copii, din pămînt sau cîrpe, împodobită cu flori, lumînări şi coji de ouă roşii ; îngropată, este după trei zile dezgropată şi azvîrlită în apă. Textul este o invocaţie pentru ploaie, iar melodia un bocet* sau un fragment arhaic (alcătuit din cîteva sunete), repetat pînă la terminarea textului poetic. Vechi rit de fertilitate, reminiscenţă a culturii stră-româneşti, m. a devenit astăzi, în unele sate din cîmpia Dunării, joc de copii. V. : *caloianul ; paparudă*.

Bibliogr.: Burada, T. T., *Caloianul*, în Arhive, Iaşi, XV, 1904; acelaşi, *Despre întrebuinţarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale pop. român*, în *Almanah muzical*, Iaşi, III, 1877; Comişel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967. (E. C.)

murciana v. **fandango**.

murguleţul v. **rustemul**.

muscal (moscal) v. **nai**.

musette (cuv. fr. /myzetə/) **1.** Variantă franceză a cimpoiului*, foarte răspîndită. În sec. 18.



Musette (2)

virtuozi ai **m.** au fost Baton, Des Coteaux, Philidor, Dubuisson, Hotteterre, Charpentier, Chédeville (unii dintre ei autori de manuale și de colecții de muzică destinate **m.**). **2.** Dans* cu caracter pastoral, inițial în măsură ternară*, avînd permanent o pedală (**2**) în bas (**III, 1**) (caracteristică asemănătoare **m.** (**1**)). Era foarte răspîndit în muzica din timpul lui Ludovic al XIV-lea și Ludovic al XV-lea. Avea aspect de courante* liniștită. Indicația *„à la musette”* (sau simplu **m.** se găsește adesea și la începutul unui alt dans (gavotă*, menuet*) sau are funcția *trio* (**3**)*-ului acelui dans* (M. M.)

musica civilis (cuv. lat.) v. **cîntec de lume.**

musica enchiriadis (< gr. *encheiridion* „tratat” — v. enchiridie; papadichie), numele unui tratat din sec. 9, ce conține primele indicii ale polifoniei* occidentale (organum*). Aceste elemente de polifonie erau notate cu ajutorul unor semne literale derivate din semnul numit *daseia (dasia)*, la rîndul său provenit *din notația* (**II**) **gr.** instr. Multiplicarea acestui semn unic (prin pozițiile diferite pe care le lua în spațiile unor linii paralele — ideea unui viitor portativ*, ce a rămas însă fără urmare imediată a dat naștere unui cod de 18 semne-daseia. Ca autor al tratatului a fost considerat inițial Hucbald, astăzi cercetările părînd să desemneze alți posibili autori (între care benedictinul Hotgerus, m.c. 940). (G. F.)

musica ficta (cuv. lat. „muzică falsă, artificială”), în sec. 13—16, sunete străine de hexacord* sau hexacorduri transpuse* cu ajutorul accidentților*; înseși aceste sunete, hexacorduri și accidente, avînd acest rol. Față de reprezentarea deplină și unitară a sistemului medieval, în care diviziunea unei trepte prin semiton* se *petrecea numai în locul unde apărea b* (b rotundum* sau *b quadratum)*, **m.** introducea și alte locuri în care o treaptă putea fi coborîtă sau ridicată, chiar dacă era *contra regularem vocum in gamate* (sau *gamut*, v. *gamma*) *dispositionen* (Jacobus Leodiensis, CS II, 293 b). Această **m.**, numită și *musica falsa*, în opoziție cu *musica vera et necessaria* (Philippe de Vitry, CS III, 18 b), departe de a descuraja pe compozitori, datorită acestei postulări negative din partea teoriei, își găsea o largă aplicare în muzica polifonică. În special *clausulae**-le și cadențele (**1**) muzicii polif. beneficiau de aceste cromatizări*. La începutul sec. 15, Prosdocimus *stabilește o completă scară cromatică*, ceea ce corespundea necesităților, tot mai complexe ale muzicii de orgă* și, în general, ale muzicii instr. Nu au fost complet elucidate problemele pe care le ridică în special descifrarea monumentelor muzicale, în care efectele **m.** au un caracter mai mult sau mai puțin obligat; în aceeași măsură, nu se poate stabili cu certitudine dacă cromatizările se efectuau într-un spirit încă modal sau aveau în substrat un sentiment al viitoarei tonalități (**1**). Cert este însă, că cromatizările **m.**, *modificînd caracteristicile modale* originare în spiritul sensibilelor*, au netezit calea spre conceptul de tonalitate (G. F.)

musica figurata (figuralis), în opoziție cu *cantus planus**, muzică ce făcea uz de „figurile” notației (**III**) mensurale (v. *musica mensurata*), în sec. 17—18, melodica obținută prin figurație*. Sin.: *cantus figuratus*. (G. F.)

musical, neologism nord-american de folosință internațională, sinonim la origine cu comedia muzicală sau cu o varietate a operetei*. **m.** s-a definit treptat ca un spectacol constituit pe o acțiune dramatică unitară (distingîndu-se *astfel de spectacolul de revistă* sau de music-hall**, alcătuite din piese de sine stătătoare), într-o alternanță de scene vorbite, numere* muzicale și coregrafice. Situațiile dramatice bine caracterizate, *uneori cu o tentă tragică*, limbajul muzical evoluat, legat nemijlocit de muzica ușoară* modernă sau de jazz*, delimitează clar **m.** de opereta tradițională. Prin *rolul important rezervat cîntecului printre* mijloacele de expresie artistică, teatrul politic al lui B. Brecht *(Opera de trei parale* — muzica K. Weill etc.) poate fi socotit un antecesor al **m.** Școala americană a definit un alt stil, în care pe primul plan stau muzica — cu elemente predominant lirice — și coregrafia*, articulate totodată prin librete* cu reală valoare dramatică (G. Gershwin — *Porgy și Bess*, F. Loewe — *My fair lady*, L. Bernstein — *Poveste din Cartierul de vest)*. *Groapa* de R. Șerban (după romanul lui Eugen Barbu) reprezintă un început promițător al **m.** românesc. (R. G.)

musical glasses (cuv. engl.) v. **armonică (2)**.

musica mathematica v. **musica poetica.**

musica mensurata (musica mensurabilis) (lat. „muzică măsurată”). Notele* *cantus planus**-*ului erau la origine de o lungime nedefinită și* erau lungite sau scurtate într-o manieră întîmplătoare în funcție de ritmul* și accentul (**1**) cuvintelor adaptate. Apariția muzicii figurate *(musica figuralis*) a necesitat un sistem de*

*maxima** — *semibrevis**

*longa** — *minima**

*brevis** — *semiminima**

*fusa** — *semifusa**

maxima — *longa* — *brevis*

semibrevis (nota întreagă actuală)*

minima (doimea actuală)*

semiminima (pătrimea actuală)* sau

fusa (optimea actuală)* sau

semifusa (șaisprezecimea actuală)* sau

Musica mensurata (valori de note)

notaţie (III) *care să exprime* durata relativă şi înălţimea fiecărei note. Apariţia *organum*-*ului *şi a faux bourdon*-ului au impus sincronizarea* vocilor (2), prin valori precis raportate între ele ca şi printr-un sistem complicat de *ligaturi* (ce uneau chiar opt valori). După Franco din Colonia, relaţiile dintre note erau de două feluri : ternare* şi binare*. Cifra 3, conform concepţiei pitagoreice, era considerată perfectă, de aceea *tempus perfectus* era cel ternar (notat printr-un cerculeţ), iar *tempus imperfectus* era cel binar (notat printr-un semicerc); *prolatio* maior* (= *semibrevis** împărţită în trei) (notată cu un punct în cerc) iar *prolatio minor* (= *semibrevis* împărţită în doi) (notată fără punct). Orice valoare se împărţea astfel cu trei sau cu doi. Pînă în sec. 13, valorile de note erau următoarele (ex. 1). Către mijlocul sec. 15, notele au fost *diferenţiate, prin goluri şi înnegrire (color)*, cele negre corespunzînd valorilor celor mai mici (ex. 2). Odată cu dezvoltarea muzicii instr. (a celei destinate *instr. cu taste*, în special*) s-a tins spre reprezentarea absolută, şi nu doar relativă, a valorilor, în raport cu fixarea măsurii* şi a tempo (2)-ului. Semicercul, deschis spre dreapta (Ϲ) din m. *(tempus imperfectum)*. a devenit semnul pentru măsura de 4/4, iar semicercul tăiat cu o linie verticală (*tempus imperfectum diminutium)* a devenit semnul pentru *alla breve** (2/2). În Italia sec. 16 încă, se făcea distincţie între m. şi *musica ultra (extra) mensuram* („fără măsură"): prima, numită de către Monteverdi *prima prattica* era proprie ariei*, strictă din punct de vedere ritmic, *iar cea de-a doua*, numită *seconda prattica*, (v. şi monodie), era proprie recitativului*, liber din acelaşi punct de vedere. Sin : *cantus mensurabilis*. (I. S.)

musica poetica (loc. lat.), noţiune a tratatelor de compoziţie din sec. 16, care ordonează muzica printre „artele vorbirii" (gramatica, retorica şi dialectica), rupînd cu vechea concepţie med. a *quadrivium*-ului*. **M.** a pus *accentul pe conţinutul* pămîntean-uman al muzicii, pe capacitatea expresivă a acesteia. V. : *afectelor, teoria : etos* (1) ; *figură* (2). Ant. : *musica mathematica* (G. F.)

musica resevata (riservata) (loc. lat. şi it.) 1. Expresie consemnată în 13 texte franceze, germane şi italiene din perioada 1552–1625, ale cărei înţelesuri au fost deduse aproximativ. În *Compendium musices . . .* (1552), Adriano Petit Coclico indică, prin m., o orientare stilistică şi estetică prerenascentistă, care, definită, prin opoziţia cu cea excesiv constructivistă a compozitorilor neerlandezi (Obrecht , Okeghem) (v. neerlandeză, muzică), punea accentul pe latura emoţional-expresivă a muzicii. Orientarea poate fi considerată o reacţie la teoria heliocentrică a lui Copernic (repudiind concepţia despre muzica cosmică — *musica mundana* — în favoarea uneia antropocentrice — *musica humana*) şi o prevestire a teoriei afectelor*. În alte texte, m. desemnează o muzică „secretă", superrafinată, accesibilă doar unor aleşi cunoscători. *Astfel, Vicentino şi Eucharius Hoffmann* numesc m. lucrările unor compozitori ca da Rore, da Venosa, lucrări prin care se încerca „reînvierea" vechilor *genuri (II) gr. cromatic** şi enarmonic (I). 2. Din a doua jumătate a sec. 17, m. este o muzică dedicată unor înalte personalităţi (S. R.)

musica vulgaris (cuv. lat.) v. **cîntec de lume.**

music-hall (cuv. engl.). Componentele spectacolului *de m. sînt, în genere, cele ale revistei**, cu o deplasare de accent de pe fastul montării pe personalitatea interpreţilor. (R. G.)

musurg (BIZ.) v. **bizantină, muzică ; melurg.**

muşamaua v. **mînioasa.**

muştiuc (< germ. *Mundstück*), parte a unor instrumente* de suflat, care se fixează (prin *apăsare) de buze (în cazul instrumentelor de* suflat din alamă), ori se ţine în gură (în cazul clarinetului* şi al saxofonului*). Prin **m.** se introduce coloana de *aer* în *instr.* (A. P.)

muta in (loc. it. „schimbă în") 1. Indicaţie de schimbare a acordajului (2) la timpani*. 2. *Indicaţie de schimbare a instr. atunci cînd* pe un portativ sînt scrise mai multe instr. din aceeaşi familie (ex. : în ştima* pentru cl., **m.i.** cl. basso : la percuţie, **m.i.** triangolo). 3. În ştimele vechi de corni* sau trompete* naturale*, indicaţie pentru schimbare instr. (ex. : corn în *fa* cu corn în *mi ;* trp. în *si bemol* cu trp. în *do*).

mutare a vocii, trecere a vocii (1) de copil în voce adultă, ca urmare a schimbărilor anatomo-fiziologice ale organismului la pubertate. La băieţi, vocea devine în mod obişnuit mai gravă cu o octavă*, fără ca neapărat vocea de sopran să se transforme în tenor iar cea de alto în bas.

mutaţie (< lat. *mutatio ;* fr. *mutation)* 1. Metabolă*. 2. trecerea dintr-un hexacord* în altul, în sistemul guidonian al solmizării*, trecere necesară atunci cînd melodia depăşea ambitusul (1) unui hexacord. Schimbarea hexacordului *trebuia făcută astfel încît acolo* unde ar fi apărut semitonurile* *si-do* sau *la-si bemol*, acestea să fie denumite *mi-fa*. Ex. : pentru *că succesiunea do-mi-sol-la-si bemol-la-do* depăşeşte întinderea hexacordului natural *do . . .la*, trebuie făcută o m. în hexacordul moale (cu bemol). În acest scop, semitonul *la-si bemol* va fi numit şi citit *mi-fa*, iar succesiunea va deveni *do-mi-sol-mi-fa-mi-sol*. Mîna armonică* (guidoniană*) a fost un mijloc mnemotehnic *pentru* a uşura, printre altele, calculul **m.** Procedeul **m.** poate fi considerat o transpunere* a hexacordurilor, care a constituit un prim pas către conceptul de modulaţie*. 3. (BIZ). Schimbare a ehului*, într-un chip asemănător probabil metabolei*. Echiv. gr. *flora**. 4. Modificare a profilului temei* de fugă*, pentru păstrarea în răspuns* a caracterului tonal : secunda* devine terţă* şi invers (ex. 1–2) iar cvarta* devine

Mutaţie (4)

evintă* şi invers (ex. 3). 5. La orgă*, registre (II, 1, 2) care adaugă una sau mai multe armonice* sunetului fundamental produs de o tastă* apăsată. Sunetul devine mai bogat, mai bine timbrat, obţinîndu-se diferite efecte. V. *mixtură* (1, 2). (D. U. şi G. F.)

mut, cor ~, execuţia cu gura închisă în cîntarea corală, avînd efectul unui murmur discret (*în piano**), *cu o culoare sonoră aparte*. Este folosit adesea pentru marcarea unor momente lirice, diafane. Echiv. it. *bocca chiusa**. (I. R.)

mute (euv. engl.) v. **surdină**.

muzică, denumirea populară a fanfarei (6) în Banat.

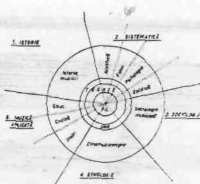
muzică de film. Încă de la începuturile cinematografului, s-a simţit nevoia unui acompaniament muzical. În perioada filmului mut, acest acomp. era *realizat de pianişti care improvizau* sau însăilau pentru diverse scene melodii foarte cunoscute. Adesea, la realizarea fondului sonor participa şi cîte un percuţionist care producea efecte onomatopeice: trageri cu puşca, zgomote de avioane, tunete etc. De prin 1920, pianiştii au început a fi înlocuiţi cu ansambluri* instr. şi chiar orch. dirijate de muzicieni de prestigiu. În aceste condiţii apar comenzile speciale pentru *muzica filmelor, deşi* asemenea comenzi se mai făcuseră şi cu ani în urmă; spre exemplu, Saint-Saëns scrisese muzica pentru filmul *Asasinatul Ducelui de Guise* (1908), Satie pentru *Antr'acte* şi Honegger pentru *Pacific 231* (1924), Mascagni pentru *Rapsodia satanică* (1915), Florent Schmitt pentru *Salammbô* (1925), Hindemith pentru *Pisica Felix* (1927). Alte mari nume de mari compozitori care au scris muzică de film sînt: Prokofiev, Şostakovici, Ibert, Ravel, H. Rabaud, P. Dessau, M. Jarre, Auric, Britten, W. Walton. Schönberg a compus o partitură* pentru un film imaginar. Odată cu introducerea filmului sonor, *muzica începe să fie înregistrată* simultan cu imaginile. Metoda s-a dovedit însă nesatisfăcătoare, astfel că s-a trecut la realizarea separată a benzii cu muzică. S-au emis o mulţime de teorii cu privire la rolul şi factura muzicii pentru film. Unii au susţinut că ea nu trebuie să fie decît un fond sonor fără importanţă, alţii că trebuie să însoţească permanent imaginea. S-a ajuns curînd la adevărate şabloane în realizare, pentru anumite tipuri de situaţii folosindu-se mereu aceleaşi tipuri *de formule muzicale*. Astăzi tocmai în dorinţa de a evita vechile şabloane, sînt puse în joc cele mai diverse mijloace: de la adaptarea unor momente din lucrări clasice (fapt care a creat o popularitate neaşteptată respectivelor lucrări) pînă la folosirea efectelor de muzică concretă* şi electronică*. „Muzica poate umaniza un subiect, poate exalta mesajul său. Muzica poate face un film *mai puţin intelectual şi mai emoţionant*. Ea poate influenţa reacţia publicului la o anumită secvenţă a filmului. Ea poate prepara ochiul prin ureche". Astfel concentra în cuvinte Muir Mathieson rolul muzicii în film, accentu-

ind asupra importanței integrării ei în structura dramatică a filmului. Așa cum sublinia compozitorul Th. Grigoriu, trebuie să se creeze „un soi de polifonie între imagine și muzică". În multe filme s-au lansat melodii, care au rămas *celebre, desprinzîndu-se de cadrul în care s-au* născut, intrînd în repertoriul soliștilor* și diverselor formații instr. La noi în țară s-au impus printre cei mai valoroși compozitori de muzică de film P. Constantinescu, I. Dumitrescu, T. Olah, Th. Grigoriu, D. Capoianu, R. Paladi, R. Șerban, R. Oschanitzki, Cornelia Tăutu, A. Enescu ș.a. (O. B.)

muzică de scenă (engl. *incidental music;* fr. *musique de scène;* germ. *Bühnenmusik*), muzică compusă pentru a însoți anumite momente în reprezentația unei piese de teatru. Spre deosebire de genurile operei* și operetei*, în care muzica deține rolul predominant, în spectacolul teatral ea are importanță secundară: creează doar o atmosferă sau subliniază anumite efecte dramatice. Se poate vorbi pentru prima oară de m. în cea de a doua jumătate a sec. 16, odată cu nașterea teatrului în Anglia. Reprezentarea unei piese era de neconceput fără cîteva cîntece sau arii*, fără dansuri*, fără antracte muzicale. Fiecare teatru avea angajați cîțiva cîntăreți și instrumentiști. Muzica completa și susținea sonor scenele de luptă, vînătorile, banchetele, intrările triumfale. În *timpul lui Shakespeare au scris m. compozitori* ca R. Johnson, Th. Morley, J. Wilson, iar în sec. 17 Purcell. În Franța, Lully scrie muzică pentru comediile lui Molière, în special suite* de balet* care se cîntau între acte. În sec. 18, popularitatea operei aproape suprimă existența m. Ea va fi prezentă în sec. 19 și, desigur, în sec. nostru. Cîteva exemple rămase celebre; Beethoven— „Egmont"; Schubert— „Rosamunda"; Mendelssohn-Bartholdy— „Visul unei nopți de vară"; Schumann—„Manfred"; Bizet — „Arleziana"; Grieg — „Peer Gynt"; Debussy — „Misterul Sf. Sebastian"; Stravinski — „Persephone". În zilele noastre, m. se interpretează mai rar direct în sală, recurgîndu-se la banda magnetică înregistrată*. (O. B.)

muzică pură v. **absolută, muzică**.

muzicologie, (fr.: *musicologie*; engl. *musicology*; germ. *Musikwissenschaft*), știință a muzicii ce adoptă ca obiect multiplele laturi ale acesteia: practică și teoretică, aplicativă și *fundamentală, creatoare, interpretativă și perceptivă*, diacronică și sincronică, cognitivă și educativă, etică și estetică etc. M. se constituie ca știință independentă în sec. 19 și preia tradițiile unor discipline care au cercetat din vechime aceste laturi. Încă în sec. 6 î.e.n, școala fondată de Pitagora studiază structura *matematică a sunetului** muzical descoperind relațiile și proporțiile *acustice* ale acesteia. Ele reprezentau legi universale ale întregului cosmos, fiind adoptate de către pitagoreici în *astronomie* și în creația *artelor plastice* și *arhitecturii*, ca norme



Muzcologie (grafic 1)

Nivel	OBIECT	SUBIECT	METODE
I	Realitatea	Compozitor	Disciplinele practice
II	Operă de artă	Muzicolog	idem
III	Muzica	Muzicolog	Disciplinele teoretice

Muzicologie (grafic 2)

imuabile menite să realizeze frumosul și armonia (1). Școala lui Pitagora a cercetat de asemenea efectul muzicii asupra sufletului creînd teoria *ethosului**, temei al unor cercetări, în *etică, pedagogie, estetică** continuate de școala lui Platon și cea a lui Aristotel. *Medicina* și *politica* au adoptat și ele aceste idei ca principii terapeutice și mijloace de educație a cetății. Cercetările de *istorie a muzicii** au fost cultivate de către Heraclide Ponticul (sec. 6 î.e.n.), fiind continuate pînă tîrziu de Plutarh (sec. 2 e.n.). Gîndirea antică a grupat disciplinele muzicii în două mari clase: *teorie* și *practică*. (Aristoxenos, sec. 4 î.e.n.) — teoria, cu bazele fizice și aplicațiile tehnice, practica avînd, ca subgrupe, activitatea educativă și cea productivă (compoziție și interpretare). *Notația** *muzicală* vocală și instr., sistemul (II, 2) modurilor și sistemul (II, 6) *ritmului** *constituie de asemenea* un aport însemnat al antic. gr. în cunoașterea *științifică a muzicii, ca tradiție a m. moderne*. Întemeiat pe concepția pitagoreică, ev. med. va adopta studiul muzicii ca singura artă admisă în universități, fiind încadrată în *quadrivium** alături de aritmetică, geometrie și astronomie. Autorii medievali dezvoltă teoria ritmului (Augustin) și cea a modurilor* (Boethius, Cassiodor), pe linia tradițiilor antice. Noi orientări în spre practica interpretativă și creatoare a cîntecului religios (Regino de Prün, Aurelianus Reomensis, Hucbaldus) culminează cu sistemul lui Guido d'Arrezzo (sec. 12 — v. solmizație).

Concepţii scolastice impun teoreticienilor, în mod dogmatic, principii de cunoaştere şi clasificare a ramurilor muzicii; *musica coelestis* şi *musica mundana* — „muzicală cerească şi pămîntească". În schimb latura practică a investigaţiei va duce la cunoaşterea genurilor (I) cultivate în viaţa muzicală şi la norme tipologice obiective, ca de ex.: după sursa sonoră: *m. vocală (m. harmonica) m. instrumentală de suflători (m. organica)*, sau de *percuţie* şi *corzi*, *(m. ritmica)*, iar, după specificul componistic *monodică* (simplex vel civilis)* sau *polifonică* (composita vel regularis vel canonica)*. Umanismul şi Renaşterea* vor aduce noi preocupări teoretice fie în studiul sunetelor şi relaţiilor lor (Zarlino) fie în cel al sistemului modal (Glarean). Muzica încetează de a mai fi încadrată în *quadrivium*, iar studiul compoziţiei (2), nu făcea decît arareori parte din cursurile academice, fiind atribuit altor discipline ca poetica sau retorica. Reîntoarcerea la arta antică va determina genul „odelor pe metri antici" (Cesti, Tritonius, Baillif, Goudimel, Honterus). Renaşterea şi barocul*, vor promova preocupări de organologie şi de noi sisteme intonative: infra-cromatice*-(v. microinterval), (Tartini), temperate* (Werckmeister). Gîndirea enciclopedică (Praetorius, Mersenne, Kircher), va duce la dezvoltarea ştiinţei muzicale fie în sensul ştiinţelor naturii (acustica* — Sauveur), fie în cel al disciplinelor umane: estetică* (Baumgarten), etnografie (Cantemir), sau teoria*, istoria şi enciclopedia muzicii (Bourdelot, Forkel, Burney, Cantemir). Ştiinţa modernă (începînd cu Fétis, Adler, Riemann) va cuprinde totalitatea ramurilor de cunoaştere a muzicii în sisteme alcătuite după diverse criterii: istorico-sistematic, ştiinţele naturii şi ale spiritului, nomotetice-idiografice etc. Sec. 20 va relua aceste preocupări axate fie pe binomul istoric-sistematic adoptat de tradiţia universitară, fie pe alte criterii de clasificare: istorie-etnologie-psihologie* (J. Handschin), m. internă şi externă (J. Chailley), etnomuzicologie-istorie-muzicologie sistematică (A. Wellek), teorie-istorie-etnomuzicologie-critică muzicală (I. Keldiş). Deschiderile sistemului merg spre adoptarea noilor discipline muzicologice (sociologia — C. Sachs) şi a altora care aşteaptă obţinerea dreptului de cetate în sistem: cibernetica, lingvistica muzicală, semiotica. În gîndirea ştiinţifică românească, Xenopol adoptă principiul clasificării triadice: genetice-sistematice-fenomenologice iar, în muzică, Iacob Mureşianu (1888) reia principiul antic al teoriei şi practicii, în prima clasă adoptînd: gramatica, acustica, canonica, melodica, estetica. George Breazul, la rîndul său, integrează în cursul său de enciclopedia şi pedagogia muzicii: „psihologia, logica şi teoria cunoaşterii, estetica, istoria muzicii, folclorul şi metodologia specială a muzicii şi a lecţiei practice" (1927). Sistemul contemporan al m., deşi de un caracter încă empiric, tinde spre o concepţie interdisciplinară ce vizează atît nivelul ontologic (obiectul cercetării, existenţa şi esenţa sa) cît şi cel epistemologic (principiile şi metodele cunoaşterii). Concepţiile asupra obiectului m. cunosc două poziţii extreme, polare: a) Arta muzicii ca existenţă materială a fenomenului sonor-acustic, guvernat de legităţi general-valabile — concepţie fondată de pitagoreici, dar reluată în sens formalist de Filodem (sec. 1 î.e.n.), care nega muzicii orice efect asupra sufletului. În arta din sec. 19, concepţia formalistă e susţinută de E. Hanslick, care lupta totodată contra literaturizării religioase, filozofice a muzicii. b) Arta muzicii ca existenţă creată de om, în scopul cunoaşterii şi exprimării realităţii, ca mod de reflectare a acesteia şi mijloc de acţiune asupra omului. De aceeaşi tradiţie antică (cf. teoriei ethosului), ea reprezenta concepţia adoptată de estetica ştiinţifică umanistă. Concepţiile epistemologice asupra muzicii au fost adeseori legate de ştiinţa în care se desfăşura cercetarea: matematică, fizică, istorică sau estetică etc. Odată cu fondarea în sec. 19 a m. ca ştiinţă independentă, metodele ei au fost preluate din ştiinţele naturii, a căror dezvoltare le-a impus ca model al tuturor ramurilor de cunoaştere socio-umană. Pozitivismul este orientarea care a determinat această prevalenţă a ştiinţelor naturii. Geneza m. ca sistem independent, a fost condiţionată, de asemenea, de concepţia evoluţionistă (Darwin, Spencer) ca şi de primele afirmări ale filosofiei materialist-dialectice: teza lui Fr. Engels asupra corelaţiei istoric-logic, s-a reflectat parţial într-unul din primele sisteme ale m. în sensul dualismului istoric-sistematic (G. Adler, 1885). Evoluţia ulterioară a întregii cunoaşteri ştiinţifice a dus la perfecţionarea metodelor diverselor ramuri, fie de natură fizică (acustica) sau socio-umană (istoria, estetica, psihologia, sociologia etc.), fie de corelarea celor două domenii, cu o prevalenţă a umanului (psiho-acustica). Principiul interdisciplinar determină în sistemul actual al m. apelul la „pluralismul epistemologic" sau „sinteza metodelor", fie în interiorul ramurilor (istorie, sociologie, teorie etc.) fie în interiorul sistemului, între ramuri. În acest din urmă caz, metodele trebuie să străbată transversal toate ramurile cunoaşterii cuprinse în sistem, pentru ca orice latură a fenomenalităţii muzicale să beneficieze cît mai amplu în procesul de cunoaştere a obiectului epistemic ce-l reprezintă. Aceste aspecte reprezintă tendinţe actuale şi perspective viitoare ale m. Interdisciplinaritatea se află încă într-o fază incipientă de multi-, pluri-, sau intra-disciplinaritate, caracterizată printr-o simplă „coabitare" a ramurilor în sistem, cu unele schimburi de enunţuri şi metode între ele. O adevărată inter-, şi trans-disciplinaritate (ca fază superioară) se va realiza cînd sistemul va fi dominat de un număr de axiome comune, din care să se deducă, printr-o metodologie adec-

vată, întreaga construcție și coordonare logică a întregului și ramurilor sale. Imaginea grafică circulară a ramurilor m. reflectă funcțiunile și posibila dezvoltare și autoreglare a sistemului. Acesta e dominat de nucleul central al filozofiei (epistemologiei) muzicii și teoriei sale superioare — zonă ontologică și epistemică a axiomelor prime și a metodelor circular-transversale, centru din care se desprind radial disciplinele *sociale, umane, naturale, istorice și sistematice,* fundamentale și aplicative ale m. Graficul reflectă la limita circumferinței derivarea disciplinelor muzicale din ramurile generale ale specialității respective (ex.: sociologie muzicală—sociologie generală etc.), alt aspect al posibilei interdisciplinarități (graficul nr. 1). În structura domeniului epistemologic al m., alături de obiectul și subiectul cunoașterii, distingem trei categorii ale metodelor: A. Principiile *materialismului dialectic și istoric*; B. *Legile logice* ale gîndirii, proprii tuturor domeniilor cunoașterii: C. Normele și metodele specifice disciplinelor *muzicale. Acestea din urmă comportă* trei nivele corelate posibilităților cognitive-euristice ale muzicii ca artă și știință: I. Obiectul: realitatea; subiectul: compozitorul; metodele: științele „tehnologice" ale artizanatului creator (armonie (III), contrapunct*, forme* etc.). II Obiectul: opera de artă; subiectul: muzicologul; metodele: științele tehnologice, adoptate ca mod de testare și analiză a măiestriei. III. Obiectul: întreaga fenomenalitate a muzicii; subiectul: muzicologul; metodele: toate disciplinele m., axate pe cercetarea fundamentală și aplicativă (grafic nr. 2). M. românească s-a manifestat empiric în sec. 19, prin diverse discipline izolate ca pedagogia (manuale, metode), culegeri* de folclor*, lexicografie, istoria muzicii, critică muzicală, organologie etc. Dezvoltată în sec. 20, prin amplificarea obiectului *de cercetare și adoptarea unor metode moderne,* ea s-a impus pe plan mondial prin discipline ca: istoria muzicii (E. Mandicevschi, G. Breazul), etnomuzicologia și pedagogia (C. Brăiloiu, G. Breazul), bizantinologia (I. D. Petrescu), estetica (D. Cuclin). V.: *energetism; fenomenologie.* (Ro. G.)

muzicuță, instrument muzical de suflat, la care sunetele se obțin nu numai prin expirație, ci și prin inspirația coloanei de aer. Se compune dintr-un schelet de lemn, în care sînt scobite mai multe orificii dispuse pe un rînd sau două (în funcție de tipul sau mărimea instr.). Pe acest *schelet sînt fixate două plăci de metal* cu lame flexibile din alamă, care produc sunete, unele în contact cu coloana de aer expirată iar celelalte cu coloana de aer inspirată. M. se fabrică în foarte variate tipuri, modele și dimensiuni, între care unele cromatice*. Prin utilizarea diferitelor tipuri de m., se pot alcătui ansambluri (numite uneori și *orchestre de m.*). Sin.: *armonică de gură.* (A. P.)

161

nabilium v. **harfă**

macchera cylindrica v. **lemn (2).**

Nagelgeige (cuv. germ. /naghelgheighə/; it. *violino harmonico*; fr. *violon de fer*; engl. *nail violin*), instrument idiofon din sec. 18, confecţionat dintr-o cutie de rezonanţă* în formă de semicerc, pe a cărei parte laterală rotundă au fost montate (pînă la) 37 de cuie acordate (2). Cuiele au fost acţionate prin frecare cu ajutorul unui arcuş*. Cîteva exemplare au avut în interiorul cutiei de rezonanţă coarde rezonatoare cu scopul de a amplifica sunetul cuielor. (W. D.)

nai (lat. *fistula Pani*; fr. *flûte de Pan*; germ. *Panflöte* „flautul lui Pan"), instrument de suflat construit pe baza unei succesiuni de tuburi de lungimi diferenţiate, legate între ele, pe un suport de formă puţin îndoită în interior, pentru o mai uşoară purtare prin faţa gurii în momentul execuţiei. Tuburile **n.** pot fi din trestie, bambus, soc sau alte materiale. Numărul tuburilor unui **n.** nu a fost delimitat de-a lungul istoriei sale. Cele mai răspîndite sînt instr. care numără 19—21 tuburi. Scara muzicală ce se poate realiza este atît diatonică* cît şi cromatică*, întrucît executantul poate modifica sunetul şi prin ţinerea instr. într-un anumit fel faţă de sursa de aer ce se introduce în fiecare din tuburi. Istoria instr. este foarte veche şi răspîndirea lui se menţionează în documente a fi fost mai ales în Orient. În lumea grecească, instr. se numea *syrinx* (1) şi „inventarea" sa era atribuită zeului Pan (de unde denumirea de „flaut al lui Pan"). În muzica românească este cunoscut din cele mai vechi timpuri şi sub numele de *muscal* sau *moscal* (numele **n.** este probabil de origine persană: *nei** = „trestie") iar prin măestria unor excepţionali rapsozi **n.** a devenit un instr. naţional la români. Este folosit ca instr. solistic sau poate intra în componenţa taraful u i*. (L.B.)

nail violin (cuv. engl.) v. **Nagelgeige.**

napolitană, şcoala ~, şcoala muzicală localizată la Neapole în sec. 18, cu o remarcabilă contribuţie la dezvoltarea operei*. În rîndurile pleiadei de compozitori, instrumentişti, solişti vocali, formaţi la cele patru conservatoare ale oraşului, se remarcă A. Scarlatti, Fr. Durante, N. Porpora, J. A. Hasse, G. B. Pergolesi, N. Piccini, G. Paisiello, D. Cimarosa. A. Scarlatti (1660—1725) fixează elementele tipice ale operei it.: uvertura* (denumită încă *sinfonia**) în 3 părţi *(allegro-grave-presto)*, distincţia netă între recitativ* şi arie* *(aria da capo*, de formă tripartită ABA şi recitativul acompaniat — *recitativo strumentato)*, scriitura orch. elaborată. Trăsătura caracteristică a operei napolitane o constituie maniera de compoziţie şi execuţie vocală denumită *bel canto**, în care o pondere deosebită o are evidenţierea posibilităţilor tehnice ale interpreţilor (prin arii de mare întindere cuprinzînd vocalize* ample, triluri*, efecte dinamice etc.) în detrimentul construcţiei dramatice. Tot în cadrul şcolii sînt stabilite criterii ferme de distincţie între *opera seria* şi *opera buffa* (opera „comică", definită în prima jumătate a sec. 18 prin creaţia compozitorilor G. B. Pergolesi, N. Piccini, G. Paisiello, D. Cimarosa). (C. A. B.)

natural(ă), adjectiv ce exprimă starea firească a unui sunet, sistem (II) muzical sau mijloc de producere a sunetului, bazată în general pe legi obiectiv-acustice. *Sunet* **n.**, sunet fără nici o alteraţie*, sunet diatonic*. *Gamă* **n.**, gamă* fondată pe legi acustice (v. armonice, sunete), neafectată de sistemul pitagoreic al deducerii prin cvinte* perfecte ale intervalelor gamei sau de orice calcul privind împărţirea octavei* sau temperarea* ei. *Instrument* **n.**, instr. de suflat de lemn (ex. bucium*, fluier* fără dop) dar, mai ales, din alamă (trompetă*, corn*. v. şi *corno de caccia, corno postiglione, corno signale*), ce emite sunete **n.** prin simpla presiune a aerului în tub şi fără modificarea acestuia prin chei, clape (3) sau pistoane*. Şi la instr. perfecţionate se obţin sunete **n.**, preferabile în unele situaţii, instr. funcţionînd astfel ca un instr. **n.** (C. S.)

Naturhorn (cuv. germ. — „corn natural") v. **corn.**

nenano (BIZ.) v. **bizantină, muzică**; **eh**; **formulă (I, 3)**; **notaţie (IV).**

neerlandeză, şcoala ~. Sub această denumire este cunoscută şcoala ce reuneşte cîteva generaţii de compozitori care au creat stilul polifonic* al sec. 15—16, realizînd o extraordinară sinteză a tuturor cuceririlor limbajului muzical european de pînă atunci. În majoritatea lor de origine flamandă, compozitorii **n.** au învăţat temeinic cîntul şi compoziţia în *maîtrise**, pe lîngă marile catedrale din Reims, Tournai, Anvers, Cambrai, Liège (oraşe dezvoltate şi din punct de vedere economic). Şi-au însuşit un meşteşug inegalabil, pe care apoi l-au difuzat în întreaga Europă, îmbogăţindu-l în contactul cu celelalte culturi (it., fr., germ., sp., engl.). Mulţi au plecat din Ţările de Jos şi fie s-au angajat

temporar la curțile princiare din marile orașe europ. (în special cele it.), fie s-au stabilit definitiv în alte țări, stimulînd aici dezvoltarea unor școli naționale. O mare parte din acești compozitori s-au dovedit adevărați umaniști ai Renașterii* cu preocupări multiple: muzicieni, poeți, matematicieni, astronomi. Unul dintre primii reprezentanți ai n. poate fi considerat Johannes Ciconia (1335—1411) născut la Liège și mort la Padova, care a realizat o primă sinteză între stilul Ars Nova* fr. și it. În sec. 15 se stabilesc strînse legături cu cultura fr., legături facilitate de vecinătatea teritorială și apoi de stăpînirea burgundă asupra Flandrei. Astfel cei mai de seamă muzicieni din prima jumătate a veacului activează la curtea burgundă: Gilles Binchois (1400—1460) și Guillaume Dufay (1400—1474). Ei cultivă în continuare genurile laice, balade (1), rondeau*, preluate din Ars Nova, dar le aduc înnoiri: forma* merge spre simplificare, se accentuează latura melodică, renunțîndu-se la complicațiile ritmice. Dufay, personalitate internațională (a stat mult în Italia și Franța), a contribuit în mod esențial la evoluția motetului* și misei*. El părăsește *politextualitatea în motete (optînd pentru lb. lat.)* și renunță treptat la izoritmie (2). Sub influența stilului polif. englez (Dunstable), preferă adesea mersurile consonante* în terțe* și sexte* (faux-bourdon*). Tinzînd spre unificarea materialului muzical al misei, folosește un singur *cantus firmus** pentru toate părțile; vechile melodii gregoriene* sînt tratate din ce în ce mai liber, schimbîndu-și caracterul în diversele secțiuni. Crește amploarea sonoră, căci Dufay încetățenește misa pe 4 voci, acordînd atenție în special tenorului (3) și sopranului (3). Misa devine acum un amplu ciclu de variațiuni pe o temă* dată, intensificîndu-se și procedeul imitației*. O altă generație, aparținînd celei de a doua jumătăți a sec. 15, numără printre cei mai importanți creatori pe Ockeghem (1430—1495), Obrecht (1450—1505) și Josquin Desprez (1450—1521). Cu ei n. atinge momentele sale de culminație. Se perfecționează și se diversifică la maximum procedeele contrapunctice* (se fac imitații la toate intervalele*, se folosesc cu virtuozitate combinații de augmentări*, diminuări*, recurențe* ale temei, se compun canoane (4) gigantice pe un nr. impresionant de voci (2)). Rolul vocilor în polif. este acum egal. Preluînd opera de emancipare a muzicii religioase de la Dufay, se compun din ce în ce mai des mise pe teme laice, de largă circulație (L'homme armé), misa parodie sau chiar mise fără *cantus firmus* (Ockeghem) — dovadă a manifestării tot mai evidente a personalității compozitorului în spiritul idealurilor renascentiste. Ridicată cel mai sus în rang printre genurile epocii, misa devine, așa cum s-a spus, „simfonia sec. 15". Din aceeași generație se disting prin măiestria și echilibrul polif., Pierre de la Rue care a activat la curțile burgundă, sp., ca și la cea a Margaretei de Austria, guvernatoarea Flandrei, și Isaac care, după o perioadă petrecută la curtea Medicilor din Florența, se stabilește în Austria, contribuind la formarea școlilor din țările germ. Cu Josquin Desprez, se încheie perioada „de aur" a polif. vocale și acea etapă care a mai fost supranumită *franco-flamandă*. Centrele neerlandeze vor continua însă să iradieze viața muzicală a Europei încă un sec., prin prezența stimulatoare și creatoare a neerlandezilor integrați în mediul artistic al diferitelor țări ca pedagogi, interpreți, compozitori. Îi vom întîlni în Italia pe Adrian Villaert (1485—1562 — Veneția), Jacques Arcadelt (1505—1560 — Florența, Roma), Philippe Verdelot (m.c. 1560 — Veneția, Florența), Cipriano de Rore (1516—1565 — Veneția, Ferrara, Parma), Jacques Buus (m. 1565 — Veneția), Giaches de Wert (1535—1596 — Mantua), Jachet de Berchem (m. 1580 — Ferrara), Giovanni (Jean de) Macque (1550—1614 — Napoli); la Praga pe Philippe de Monte (1521—1603), Jakob Regnart (1540—1599), Jakob van Kerle (1531/2—1591), în Germania și Danemarca pe Adrian Petit Coclico (1500—1563), *Jakob Clemens non Papa (1510—1556), Thomas* Crequillon (m. 1557), Nikolaus Gombert (m. 1560) și Jean Richaford (m. 1548) au activat mai mult în Țările de Jos. Jan Pieterszoon Swellinck (1562—1621), clavecinist și organist de mare prestigiu, care în ciuda celebrității a trăit aproape toată viața la Amsterdam, a fost dascălul a numeroși organiști din Suedia, Germania, Polonia, Anglia. Cel mai mare neerlandez al acestei perioade rămîne însă Orlando de Lassus (1532—1594), unul din cei mai de seamă muzicieni ai tuturor timpurilor. Născut în Hainaut (Flandra), a activat în toate marile centre muzicale europ., adaptîndu-se cu ușurință stilurilor de chanson*, villanellă*, madrigal*, motet, misă. În creația lui au fuzionat înalta știință c. punctică neerlandeză și noul suflu al expresivității melodico-ritmice determinate de poezia vremii. A întruchipat la un stadiu superior idealurile renascentiste.

Bibliogr.: Ambros, A. W., *Geschichte der Musik*, vol. II, III, 1864, 1868; Pirro, A., *Histoire de la Musique de la fin du XIV-e siècle à la fin du XVI-e*, 1940; Wolff, H. Chr., *Die Musik der alten Niederländern*, 1956; Borren, C. van den *Etudes sur le quinzième siècle musical*, 1941; d'Alessi, G., *Maestri e cantori fiamminghi nella Capella ... di Trevisa (1411—1561)* (TVxv); Anglès, H., *Les cantors, organistes Franco-Flamencs i Alemanys a Catalunya* (CP Scheurleer). (O. B.)

negro spirituals (cuv. engl. /'ni :grou'spiritjuals), cîntece folclorice religioase interpretate de negrii americani încă din primele timpuri ale sclaviei, derivînd, în urma unor transformări ritmice și armonice, din imnurile pe care li învățau misionarii wesleyeni. Execuția, la care participa un solist vocal, căruia îi răspundea un grup coral, conținea sincope* și folosea gama* bluesului* (instabilitatea modurilor ma-

jor*-minor*, respectiv incorectitudinea treptelor* a 3-a și a 7-a a gamei). **N.** fac parte din formele primitive din care s-a născut jazzul*. În preajma anilor '40, cîntecul **n.** evoluează către o formă ce s-a denumit *gospel song*, al cărui compozitor nu mai este anonim, și în care se exaltau virtuți ritmice, prin accentuarea puternică a contratimpilor* prin bătăi de palme și tamburine*. (M. B.)

nei (cuv. persan, „trestie"), fluier cu șapte găuri, deschis la ambele capete. Răspîndit în lumea orientală, a pătruns și în țările române, unde era folosit în muzica curților domnești drept component al tarafurilor* lăutărești. Domnitorul cărturar Dimitrie Cantemir cînta bine la **n.** v. *nai*. (L. B.)

nenia (cuv. lat.), cîntec funebru antic (echivalent aproximativ al bocetului* românesc), interpretat de femeia romană la înmormîntarea unuia din membrii familiei. În epoca modernă, H. Götz și Brahms au compus lucrări vocale intitulate *Nänien*, pe versurile lui Schiller. (S. R.)

Neo-Bechstein v. **electrofone, instrumente.**

neoclasicism, tendință de reinstaurare și implicit reevaluare în compoziție* a unor principii și norme estetice și tehnice proprii muzicii clasice sau ante-clasice. **N.** și-a găsit o primă expresie în creația unor romantici, la care a apărut uneori ca o reacție față de libertățile formale din muzica timpului. Dacă la Brahms restabilirea principiilor de echilibru în expresie* și formă* ale clasicismului* vienez nu face obiectul unor preocupări speciale de reconstituire ci este organică temperamentului artistic al compozitorului și modului său de a concepe muzica, la Busoni sau Reger (la acesta din urmă mai ales în muzica de orgă) orientarea neoclasică începe să fie cultivată expres și în dualitate cu un stil ce păstrează puternice caracteristici romantice (ca de ex., la Reger, armonia (III) *intens cromatică*) ; *obiectivul acestei orientări* il constituie de această dată reînvierea tradițiilor polif. și a formelor barocului*, în speță cele ale lui J. S. Bach. În sec. 20, **n.** ia amploarea unui curent la care aderă constant sau temporar o mare parte dintre compozitorii epocii ; are loc totodată o diversificare — ca epoci, stiluri*, forme, procedee tehnice etc. — a „modelelor" de muzică veche urmate de creatori. (Activitatea de creație în această direcție este dublată, la mulți dintre compozitori, de acțiuni de valorificare pe diferite căi — teoretică, de reed., transcripții* etc. — a moștenirii vechilor maeștri). Atitudinea neoclasică este determinată acum de necesitatea restabilirii valorilor pur muzicale și, în general, a revenirii la „un spirit de echilibru și reținere [...], de rigoare tehnică și spirituală, purificînd muzica de orice mesaj extrinsec" (Gisèle Brelet), în opoziție cu spiritul romantic exacerbat al muzicii postwagneriene precum și cu demersul literaturizant al impresionismului* sau chiar al expresionismului*. Poziția arhaizantă, „reacționară" chiar (Adorno), „retrospectivismul" (Célestin Deliège) ce i s-au imputat **n.** sînt dezise de faptul că la principalii săi promotori el este doar pretextul sau forma deghizată de manifestare a unei gîndiri muzicale moderne, așa cum o demonstrează prin excelență cazul lui Ravel — despre care s-a afirmat că „face din academism instrumentul cel mai strict al celor mai acute îndrăzneli ale sale" (Roland-Manuel) — sau al lui Stravinski, în a cărui creație *neoclasică logica și procedeele* muzicale clasice sau baroce sînt interpretate în spiritul acelora prin care Stravinski a revoluționat muzica veacului. Cele mai frecvente puncte de referință ale **n.** rămîn acelea furnizate de muzica sec. 17—18. Revin astfel în atenția creatorilor polif. vocal-instr. și instr. a barocului și formele aceleiași epoci — de la cele polif. (de tip c. punctic-imitativ sau de tipul variației* c. punctice) pînă la cele înglobînd și omofonia* (suita* și sonata* preclasică), inclusiv formele dramatice (oratoriul* cantata*) și cele concertante —, generînd o așa numită direcție neobarocă (Stravinski, *Concertino pentru instr. de coarde*, *Concertul pentru instr. de suflat*, opera-orat. *Oedipus rex*, *Simfonia psalmilor* etc. ; Honegger, orat. *Le roi David*, *Partita pentru 2 piane*, *Monopartita* și *Suita arhaică* pentru orch. etc. ; Hindemith, seria lucrărilor *Kammermusik op.* 36, *Muzica de concert pentru pian, harpă și instr. de suflat*, *Muzica pentru coarde și instr. de suflat* etc. ; Bartók, *Concerto pentru orch.* ; Martinů, *Concerto grosso*, *Dublu concert pentru 2 orch. de coarde* etc. ; Sostakovici, *24 preludii și fugi pentru pian* ș.a.) ; de asemenea, simfonismul, opera și formele instr. clasice (în special forma și ciclul de sonată) (Stravinski, *Simfonia în do*, opera *The Rake's progress* ; Ravel, *Concertul pentru pian și orch. în sol* ; Prokofiev, *Simfonia clasică* — ș.a.). Renașterea* cu polif. și cu formele ei muzical-poetice specifice (*îndeosebi madrigalul**) și uneori chiar cîntecul gregorian (v. gregoriană, muzică) devin de asemenea surse ale **n.** (sursa renascentistă se discerne în lucrări corale sau vocal-instr. de Hindemith, Orff, Křenek, J. N. David, Kodály, Martinů, Petrassi, Penderecki ș.a.). **N.** se particularizează uneori și prin filiațiile sale față de trecutul muzical al unei anumite țări, ca de ex. față de tradiția clavecinistilor fr. (Ravel, *Sonatina pentru pian*, suita pentru pian *Le tombeau de Couperin*), de muzica it. instr., corală și de operă din sec. 17—18 (Respighi, *Concertul gregorian pentru vioară și orch.*, *Concertul mixolidian pentru pian și orch.*, *Toccata pentru pian și orch.* etc. ; Casella, suita pentru pian și orch. *Scarlattiana* etc. ; Malipiero, în creația dramatică, corală, de cameră) sau de muzica elisabetană (Vaughan Williams în creația corală). Compartimentările **n.** în funcție de sursele sale istorice comportă totuși o anumită relativitate, modelele avute în vedere de creatori fiind adesea combinații sau sinteze de

elemente ce țin de stiluri și epoci diferite. Calitatea definitorie a muzicii neoclasice, aceea de *paralelă a muzicii trecutului la nivelul concepției și tehnicii contemporane*, se traduce semnificativ pe planul modalităților sale. Politonalitatea* ca înlocuitoare a cadrului tonal tradițional este aceea pe baza căreia polif. neobarocă este adesea liniară (v. liniarism) iar în arm. sînt folosite suprapunerile de acorduri (acordurile politonale) „în același fel în care/ Bach se servea de elementele arm. tonale" (Honegger). Ritmica barocului, în aspectele ei de debit continuu și regularitate a pulsației, își găsește replica în ritmica motorică sau ostinato*-ul ritmic din unele producții neoclasice (cîteodată în contextul unor forme polif. cu bas ostinat). Reactualizat ca structuri și funcții, modalul este repus în valoare fie sub aspectele sale diatonice*, fie în sinteză cu un cromatism* de proveniență tonal-arm. sau cu principii de organizare serială*, fie, în sfîrșit, în ipostaza modurilor construite, „sintetizate" (v. mod. (I, 10)). Tendința stabilirii unor corespondențe între conceptul muzical clasic (sau preclasic) și cel folc. constituie un dat caracteristic al **n.** cultivat în cadrul școlilor muzicale naționale și, implicit, o trăsătură proprie creației neoclasice românești. Enescu aduce pe acest tărîm o primă și esențială contribuție (compozitorul numărîndu-se de altfel printre cei dintîi reprezentanți, inclusiv pe plan europ., ai **n.** în sec. 20); de o viziune aparte, **n.** său (din primele două suite de orch., *Suita pentru pian op. 10, Sonata pentru pian nr. 3*) se singularizează în contextul componisticii românești prin libertatea și caracterul foarte personal al sintezelor operate între elemente stilistice dintre cele mai diverse (ca de ex., în *Preludiul Suitei I pentru orch.*, sinteza dintre monodia* cu latențe polif. din lucrările pentru vl. solo de Bach și caracteristicile de stil și intonație ale cîntecului pop. improvizat). Amprenta romantică sau impresionistă care stăruie inițial în lucrările neoclasice enesciene cedează locul, în cea de a treia *Sonată pentru pian*, unui stil bazat pe exploatarea maximă a elementului pop. și pe organicitatea desăvîrșită a legăturilor dintre modalitatea clasică și cea de origine folc. Pe aceeași linie a promovării mai mult sau mai puțin accentuate a elementului autohton se situează incursiunile în domeniul neoclasic ale lui Lazăr, Lipatti, Mihalovici, Vancea, Negrea, Silvestri, Toduță (mai ales în lucrări de tipul suitei, divertismentului*, concertului de orch.) iar mai recent, W. Berger, D. Popovici s.a. Prin cele două *Orat. bizantine*, P. Constantinescu poate fi socotit drept inițiatorul unui filon neoclasic de dublă implicație, în tradiția marilor forme ale barocului și în cea a monodiei liturgice răsăritene.

Bibliogr. Busoni, F., *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Triest, 1907; Casella, A., *Scarlattiana*, în *Musikblätter des Ambruch*, Viena, XI, 1929; Adorno Th. W., *Atonales Intermezzo?* loc. cit.; Vlad, R., *Stravinski* (cap. 10–13; 19), Torino, 1958, trad. rom., Buc., 1967; Hollander, H., *Die Musik in der Kulturgeschichte des 19. u. 20. Jahrhunderts* (cap. 6), Köln, 1967; Deliège, C., *Les techniques du rétrospectivisme*, în *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. V, Zagreb, 1974; Firca, Clemansa Liliana, *Direcții în muzica românească*, Buc., 1974, p. 34–38, 117–162. (Cl. L. F.)

nete (cuv. gr.) **1.** În muzica antică greacă*, coardă a instrumentului care dă sunetul cel mai înalt al hepta- sau octacordului (**2**). În analogia pe care filozofii greci o stabileau între coarde (sunete) și planete, **n.** corespundea lunii. **2.** În epoca elenistică, **n.** *synemmenon*, **n.** *diezeugmenon* sau **n.** *hyperbolaion* desemna sunetul cel mai înalt al tetracordului* *synemmenon*, respectiv *diezeugmenon* și *hyperbolaion*. V. *Systema teleion*. (S. R.)

neumă v. **notație (III).**

New Orleans Jazz, stil de jazz* creat în jurul anului 1900 de negrii din orașul New Orleans și în statele din sudul S.U.A. (în special în Louisiana). În execuțiile caracterizate prin simplitate, prospețime și veselie se puneau în valoare, din punct de vedere ritmic, cei 4 timpi (**1, 2**) ai măsurii* și se practica improvizația * colectivă pe trei voci (**2**): cornetul*, cîntînd tema* aproape nealterată, cl., executînd variații în registrul (**1**) superior, și trb., cu rol de bas, folosind largi glissandi*. Printre muzicienii celebri ai acestui stil: Louis Armstrong, King Oliver, Kid Ory, Jimmy Noone, Johnny Dodds, Jelly Roll Morton, Sidney Bechet etc. V. *Dixieland*. (M. B.)

ni 1. Denumire dată în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) unuia din cele șapte sunete, care corespunde în nomenclatura silabică lui *do**. **2.** Numele celui de-al șaptelea sunet în gama* indiană. (T. M.)

nicovală (it. *incudine*; fr. *anvil, enclume*; germ. *Amboss*), instrument idiofon utilizat în unele drame muzicale și în cîteva lucrări simfonice. R. Wagner indică în partitura operei *Aurul Rinului* trei **n.** acordate în *Fa fa fa*[1]. Sunetul amplu dar de scurtă durată are un timbru metalic deschis, sec. Se acționează cu ajutorul unui ciocan de metal. (W. D.)

nô (în lb. japoneză „artă"), teatru tradițional japonez, reprezentînd un complex sincretic* ce reunește în forme riguroase vorbirea, cîntecul, dansul, mișcarea scenică, pantomima, costumația și măștile. S-a dezvoltat din *sarugaku*, formă de artă muzicală preluată în sec. 7 din China și adusă la expresia sa deplin încheiată de către preoții sintoiști în sec. 14. Nucleul teatrului **n.** îl constituie un dans de o extremă stilizare și o bogată încărcătură simbolică, care își propune redarea unor subiecte legendare și episoade ale literaturii clasice. Spectacolul de **n.** clasic era de fapt un ciclu de cinci piese căruia i se adăuga o piesă independentă, cu caracter ritual, *Okina* (de obicei piesa introductivă). Urmau fără întrerupere, celelalte piese, cu subiecte care „coboară" din lumea zeilor în cea

a eroilor, în cea reală și, în fine, în cea fantastică, a spiritelor (stîrnind o involuntară analogie cu ciclul reprezentărilor din teatrul grec. — v. tragedie), într-o ordine neabătută. Punctul central al ciclului, n. propriu-zis, este cea de-a treia piesă. Astăzi se tinde spre un ciclu de trei sau de două piese; ori de unde s-ar începe acest ciclu, ordinea pieselor este mereu respectată. Într-o reprezentație n. evoluează numai actori bărbați, *un cor de opt cîntăreți și un grup* instr. ce constă dintr-un *fue* (flaut), două feluri de *tsuzumi* (tobe cu două fețe, cu corpul de forma unei clepsidre, neacordabile și lovite cu degetele) și o *taiko* (tobă mai mare de forma unui butoi, lovită cu baghete (2)). Protagonistul principal este *shité*, recitator, cîntăreț, dansator și purtător de mască și reprezentînd ființele ireale. I se opune *waki*, un actor nemascat, ce închipuie pe scenă spectatorul și care prin jocul său adresează întrebări lui shité. Actorii rolurilor secundare se numesc *tsure*. Principiul structural în n. îl constituie *jo-ha-kyu* (introducere-dezvoltare-încheiere), principiu care de la macrostructură se transmite, prin alte *jo-ha-kyu*, din ce în ce mai restrînse pe axa timpului pînă la elementele microstructurale (de ex. pînă la *pronunțarea unui cuvînt). Partea vocală are o* structură ritmică bazată pe un text de 12 silabe (subîmpărțite prin 7+5 sau 5+7 silabe; la rîndul ei, unitatea de 7 este subîmpărțită prin 5+2 sau 2+5, iar cea de 5 prin 3+2 sau 2+3 silabe). Schema ritmică a acomp. instr. se bazează pe opt „lovituri", ceea ce impune (asemănător folclorului* românesc, în cazul versurilor catalectice) fie pauze* în cîntul vocal fie introducerea unei anacruze* în cel instr. *Cîntecul este solistic* și monodic*, dar poate fi* înlocuit pe alocuri cu somptuoase recitări. Solistic cîntă și instrumentiștii, dar se constituie frecvent și în ansambluri. ■ Spectacolul n. se desfășoară pe o scenă apropiată de public, de o nuditate severă, cu un parchet cerat, sub o lumină puternică ce nu lasă nimic în penumbră, *eliminîndu-se și orice recuzită conținînd* vreo aluzie la realul cotidian. Spectatorul-auditor trebuie captat exclusiv prin mijloacele scenice și sonore — ele însele utilizate cu o mare economie — ale actorilor, cărora le descifrează sugestiile și simbolurile (cele din urmă încorporate unui cod, cunoscut desigur mediului receptor specific). Tipul acesta de dramatism „static", timpul muzical special al n. au interesat avangarda europ. a anilor 60, ceea ce a atras și atenția *muzicologiei* de orientare fenomenologică* și* nu doar de factură orientalistă. Aparținînd clasei sociale a samurailor, n. a cunoscut numai infime schimbări în decursul sec., arta sa învățîndu-se și astăzi în Japonia în școli speciale.

Bibliogr.: Lachmann, R., *Musik und Tonschrift des Nô* in: *Kongressbericht*, Leipzig, 1925; Eckardt, H., *Das Nô von lyrischen Chordrama der Japaner, Musica IV*, 1952; Ninagawa, T., *Japanese Noh Music*, in: JAMS, X, 1957; Fukushima, K., *Nô-Theater und japanische Musik*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, IV, Mainz, 1926; Kanzé, H., *Le nô comme théâtre musicale*, in: *La musique et ses problèmes contemporains 1953–1963*, part. II, „Chaiers de la Compagnie M. Renaud — N. — L. Barrault XLI, Paris, 1963; Toda, K., *Notes sur la musique de Nô*, idem; Kisibe S., *The Traditional Music of Japan*, Tokio, 1966; *Teatrul nô*, cuvînt înainte, selecție, traducere și note de Stanca Cionca, Buc., 1982. (G. F.)

noane v. formulă (I, 3); eh.

nocturnă (< fr. *nocturne*; it. *notturno*), piesă instrumentală cu caracter liric-descriptiv, variabilă ca formă* și dimensiuni. A apărut ca gen predilect al muzicii romantice pentru pian, fără a avea un caracter descriptiv propriu-zis, ci unul evocator, creator de atmosferă (Field, Chopin — 19 n., Schumann, Liszt, Balakirev, Scriabin, Fauré — 13 n.). Există și n. vocale cu acomp. orch. (5 *Notturni* de Mozart) precum și n. pentru orch. (Debussy). (I. R.)

noël (cuv. fr. [nɔ'ɛl] „crăciun"), cîntec popular *de formă strofică, utilizat în timpul sărbătorilor* de iarnă, colindă*. Dintre tradiționalele n. cel mai cunoscut este *Fête de l'âne* (Sărbătoarea asinului) iar dintre cele germ. *Wir loben all'das Kinderlein* și *Der Tag der ist so freundlich* (Noi proslăvim copilăria și Ziua care este atît de minunată) (I. S.)

nomos (cuv. gr. νόμος „lege, obicei"). O primă accepție a termenului este acela de lege cîntată (cutumă a popoarelor în faza lor arhaică, cu *urme sigure la celți și la traci). De aici, legitatea* strictă a unei alcătuiri muzicale, cu deosebire imn (1), legat de ritual, mai ales de acela din cadrul cultului lui Apolo deosebindu-se oarecum de *pean*); se cunosc și alte n. închinate Atenei, lui Zeus sau Ares, ca și n. „regionale": beoțian, tracic etc. există surse care înfățișează n. ca un gen răspîndit de către rapsozi*, în contrast fiind față de stilul lor obișnuit de recitare. După modul de execuție, n. se divid în: a) n. *kitaristic (kitara* solo), datorat lui Terpandru* (sec. 7 î.e.n.); b) n. *kitarodic* (cîntec însoțit de kitara); c) n. *auletic* (aulos* solo), datorat vestitului aulet Sakadas, numit și n. *pythic* (un fragment, în cinci părți, al acestui n., considerat ca prima manifestare a programatismului* muzical, descrie lupta dintre Apolo și Python); d) n. *aulodic* (cîntec însoțit de aulos) introdus, după* legendă, de Olympos și, după tradiția istorică, în timpul lui Terpandros din Klonas și Polymnestos. Cercetările actuale par să vadă în n. o melodie tip, un model melodic, asemănător cu *maqamul**, *raga** (v. și formulă (I, 3)). (G. F.)

nonă (< lat. *nona* „a noua") 1. Interval* compus (secundă* peste octavă*) care cuprinde nouă trepte* și se notează cu cifra 9. Tipuri diatonice: n. *mare* (ex.: *do-re* din octava superioară) are șapte tonuri* și se notează cu 9 M; n. *mică* (ex.: *mi-fa* din octava superioară) are șase tonuri și jumătate și se notează cu 9 m. Cu ajutorul alterațiilor* se obțin alte tipuri (ex.: n. *mărită, do-re diez* din octava superioară). Prin răsturnare* (ridicînd baza cu o

octavă și coborînd vîrful cu o octavă) se obțin septime* corespunzătoare (ex.: 9 M dă 7 m). 2. Treapta* a noua numărînd de la o treaptă dată. 3. Orice acord* tonal care poate fi redus la un acord în care baza și vîrful alcătuiesc un interval de **n.** În particular, un acord din cinci note, *din care una este fundamentala* iar cele-lalte* sînt suprapuse la interval de terță*, cvintă, septimă și **n.** (sau un acord format din patru terțe suprapuse). Este important acordul de **n.** al *dominantei**, de două ori disonant*, prin septima și **n.** sa. Întîlnit accidental în muzica clasică, acest acord a ajuns în muzica sec. 20 la apogeul utilizării sale. În modul major*, el este maj. *(sol-si-re-fa-la* în gama *do*, deci cu **n.** mare) și se cifrează* $\overset{9}{\underset{V}{7}}$, pe cînd în modul minor* este min. *(sol-si-re-fa-la bemol* deci cu **n.** mică) și se cifrează $\overset{\flat 9}{\underset{V}{7}}$.

Bibliogr.: Negrea M., *Tratat de armonie*, Buc., 1958; Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii* (2 vol.), Buc., 1962 (D.U.)

nonet (it. *nonetto*, fr. *nonet*; germ. *Nonett*; engl. *nonet*) **1.** Ansamblu de cam. alcătuit, din 9 instr.: vl., violă, v. cel, c. bas, fl., ob. cl., fg. și corn. (Ex. „Nonetul ceh"). **2.** Lucrarea muzicală de cameră scrisă pentru **n.** **(1)**. Ex.: Sphor, **N.** *op.* 31; Nottara, **N.** *pentru suflători și coarde.*

Nonnengeige (cuv. germ). v. **tromba marina.**

nonolet, grupare ritmică ce conține nouă valori* egale (marcate cu cifra 9) și care durează cît opt valori corespunzătoare, în cadrul aceluiași tempo **(2)**.

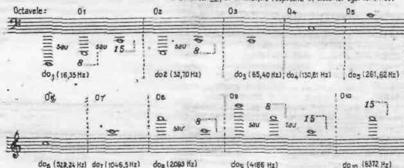
noptîndă v. **pavecerniță.**

notarea octavelor, sistem de individualizare *grafică, fără portativ*, a celor 9 octave** ale scării* complete a sunetelor* muzicale. Odată admis sau stabilit un asemenea sistem, toate sunetele scării sînt și ele individualizate, purtînd semnul grafic al octavei din care fac parte. Lipsind o convenție internațională pentru standardizarea **n.**, cum există pentru sunetul-etalon de acordare **(3)**, *(la* = 440 Hz*), sistemele utilizate variază de la țară la țară și uneori chiar la autori *din aceeași* țară *(v. tab.) Alteori*, muzicieni și acusticieni din aceeași arie culturală folosesc sisteme diferite, deși scara muzicală este universal una și aceeași, de unde rezultă confuzii și dificultăți de înțelegere a textelor. Este rațional ca, și în muzică și în acustică, cele 9 octave să fie la fel denumite și numerotate și anume cu O_1, O_2, O_3. . . O_9. Prin aceasta, cele 10 sunete *do* (cel de-al 10-lea *do* fiind ultimul sunet al scării muzicale, cu frecvența de *8 372 Hz*, v. fig.) vor fi individualizate, în lipsa portativului, *prin notațiile* do_1, do_2, do_3... do_{10}. Sunetul diapazonului (5) normal va fi deci indexat cu la_5.

Principalele sisteme utilizate pentru notarea fără portativ a octavelor scării muzicale complete și a sunetului *do* din fiecare octavă sînt redate în *tabel*.



Nonolet



Notarea octavelor

Octavele consecutive	Frecvența în sistemul temperat (Hz)	România: STAS 1957/4—74	România: După diferiți autori	Germania	Franța	Italia
1	16,35	0_3 do_3	subcontraoctavă ; octavă subgravă DO_2 ; do_4	subcaontraoctavă C_{-2}	suboctava II Ut_{-2} ; Do_2	octava de subcontrabas Do_{-2} ; do^{-1}
2	32,70	O_2 do_2	contraoctavă ; octavă subgravă Do_1 ; do_5	contraoctavă C_{-1}	suboctava I Ut_{-1} ; Do_1	octava de contrabas Do_{-1} ; do
3	65,40	O_1 do_1	octava mare ; octava gravă Do ; do_6	octava mare C	octava I Ut_1 și Do	octava de bas Do_1 ; do^1
4	130,61	O do	octava mică ; octava subcentrală do ; do_7	octava mică c	octava II Ut_2 ; do	octava de bas superior Do_2 ; do^2
5	261,62	O^1 *do^1*	octava I ; *octava centrală* do^1 ; do_8	octava I c_1 ; $\bar{c}$; c'	octava III Ut_3 ; *do_1*	octava de *mijloc* Do_3 ; do^3
6	523,24	O^2 do^2	octava II ; **octava supracentrală** do^2 ; do_9	octava II c_2 ; $\bar{\bar{c}}$; c''	octava IV Ut_4 ; do_2	octava cu 2 linii Do_4 ; do^4
7	1046,5	O^3 do^3	octava III, octava acută do^3 ; do_{10}	octava III c_3 ; $\bar{\bar{\bar{c}}}$; c'''	octava V Ut_5 ; do_3	octava cu 3 linii Do_5 ; do^5
8	2093	O^4 do^4	octava IV ; octava supraacută do^4 ; do_{11}	octava IV c_4 ; $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$, c''''	octava VI Ut_6 ; do_4	octava cu 4 linii Do_6 ; do^6
9	*4186*	*O^5* do^5	octava V do^5 ; do_{12}	octava V c_5 ; $\bar{\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}}$; c'''''	*octava VII* Ut_7 ; do_5	octava cu 5 *linii* Do_7 ; do^{do^7}
10	8372	O^6 *do^6*	octava VI *do^6 ; do^{13}*	octava VI *c_6*	octava VIII *Ut_8 ; do_6*	octava cu 6 linii *Do^8 do^8*

Bibliogr.: Jadassohn, S., *Elementar-Harmonielehre*, Leipzig, 1894; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, ³1921 ; Bongioanni, L. E., *L'accordatura dei pianoforti*, Milano, 1908; Widor, Ch. -M., *Initiation musicale*, Paris, 1923; Buck, P. C., *Acoustics for Musicians*, Oxford, 1928; Foch., A., *Acoustique*, Paris, ³1947; Husson, R., *Vocea cîntată* (trad. din lb. fr.), Buc., 1968; Breazul, G., *Muzica și standardizarea acustică*, în: *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. IV, ed. îngrijită și prefațată de Gh. Firca, Buc., 1977; STAS 1958—50; *Acustică*; STAS 1957/4—74, *Acustică muzicală*; Giuleanu, V. și Iusceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii* (vol. I), Buc., 1962. (D. U.)

notație muzicală, în sens larg, sistem de scriere a muzicii cuprinzînd totalitatea semnelor grafice care să permită executantului realizarea fidelă a intențiilor compozitorului; în sens restrîns, sistem de scriere a sunetelor* muzicale care le determină poziția pe scara înălțimilor*. Sin. sem(e)iografie muzicală. **I.** În **n.** europ. uzuală pentru această determinare există trei mijloace *de bază*: *a) portativul** de cinci linii (pentagrama muzicală), b) cheile* corespunzătoare diferitelor voci și instr. și c) notele*. În lipsa portativului, poziția sunetelor poate fi determinată prin frecvența* lor, cuprinsă, în sistemul egal temperat*, între extremele do_1 = 16,35 Hz* și do_{10} = 8 372 Hz ale scării înălțimilor*, respectiv sunetul cel mai grav și cel mai acut al

orgii* mari. Poziția sunetelor mai poate fi determinată afectînd fiecărui sunet indicele numeric al octavei* din care face parte (v. notația octavelor). Pentru scrierea notelor care depășesc capacitatea portativului se utilizează linii suplimentare; cînd acestea depășesc numărul de cinci, făcînd lectura incomodă, se recurge la semnul de trecere la 1—2 octave superioare sau inferioare (cifrele 8 sau 15 urmate de puncte, v. abreviații; notarea octavelor). Spre a se evita repetarea prea multor linii suplimentare pentru vocile (1) sau instr. al căror ambitus (1) ocupă registre (I) mai grave sau mai înalte ale scării sunetelor, se întrebuințează un sistem adecvat de chei*, semne grafice care, fixînd poziția și denumirea unui sunet-reper, le determină pe toate celelalte din ambitusul respectiv. Notele*, semnele de bază ale scrierii muzicii, au forma unui oval, gol sau plin, desenat puțin oblic. Diferite semne (codițe, stegulețe sau bare (II, 1)) stabilesc valoarea* (durata) notelor. Deoarece un sunet oarecare din scara muzicală completă repetă pe unul dintr-o singură octavă, denumirile notelor se reduc la 7 în scara diatonică* și la 12 în cea cromatică*. Pentru denumiri se *utilizează n. silabică și n. literală* (v. tab. 1). În Franța, pentru *do** se mai folosește și vechea denumire aretină *ut**. Denumirile sunetelor cromatice se obțin, în n. silabică, adăugînd silabelor cuvintele *diez** sau *bemol** (v. și *alterație*). În n. literală germ., se adaugă literelor desinența *is* pentru diez și *es* pentru bemol (ex.: *cis* „do diez" și *des* „re bemol"). Fac excepție de la regulă: *as* „la bemol" și *b* sau *B* „si bemol".

Tab. 1

Notația silabică Italia, Franța, România etc.	do re mi fa sol la (si bemol) si
Notația literală Germania, Austria, Anglia, S.U.A. etc.	c d e f g a b h c d e f g a b flat b

În n. literală engleză se însoțește litera cu termenul *sharp* „diez" sau *flat* „bemol". Deoarece în muzică nu există timp absolut, ci numai relativ, durata sunetelor este și ea relativă, fiind raportată totdeauna la durata unei note-reper, de o anumită valoare. În sistemul diviziunii (1) binare* a valorilor (care stă la baza ritmului* binar), nota întreagă valorează 2 doimi*, doimea 2 pătrimi* etc. În sistemul diviziunii ternare, nota* întreagă se scrie cu punct (1) în dreapta și valorează 3 doimi (scrise cu punct), doimea 3 pătrimi (scrise cu punct) etc. Există și diviziuni speciale: *trioletul**, *cvintoletul** etc., în diviziunea binară a valorilor, și *duoletul**, *cvartoletul** etc. în cea *ternară**. Pentru fiecare valoare de notă din ambele diviziuni există un semn corespunzător de pauză*, care ține locul notei. Măsurile* sînt separate între ele cu ajutorul barelor (II, 3) verticale de măsură; bara finală (dublă-bară) se aplică la sfîrșitul unei lucrări sau a părților ei. Intensitatea* sonoră (dinamica*, nuanțele), cînd este fixă, se notează prin cuvinte ca *piano**, *forte** etc. Variațiile de intensitate se notează prin termeni ca *crescendo** ori *decrescendo** sau respectiv, prin semnele < și >. Există diferite semne sau termeni pentru accente* ori moduri speciale de execuție (*legato**, *staccato** etc.) cum și pentru interpretare. ■ Încercările mai apropiate de *a perfecționa semiografia muzicală au avut* în vedere rezolvarea unor probleme ca reducerea numărului de chei, reducerea armurilor*, cifrarea măsurilor și mai cu seamă simplificarea notației alterațiilor, foarte complicate în scriitura modernă. S-a propus autonomia completă a denumirii celor 12 sunete ale gamei cromatice, un sistem nou pentru scrierea lor ca în unele partituri* moderne (în special a celor de muzică electronică*), în care înălțimile sînt notate prin frecvențe* iar duratele prin sec. Extinderea principiului cheii *sol* transpozitoare în orice octavă, după modelul cheii *sol* pentru tenor (1) (pe linia întîi a portativului), combinată cu principiul cheii *fa* transpozitoare ar permite să se renunțe cu totul la cheia *do*. În legătură cu simplificarea n. s-a bucurat de succes, în a doua jumătate a sec. 19, așa-numitul sistem *Tonic-sol-fa**. II. (ist.). În perspectiva dezvoltării diferitelor culturi, n. a apărut la un timp nu prea îndepărtat după apariția scrierii vorbirii și a fost firesc să utilizeze semnele acesteia (litere, cifre sau chiar cuvinte). Sistemele de semiografie muzicală din această primă categorie au fost numite fonetice (A. -F. Gevaert) și printre ele se află cel indian (cel mai vechi), cu cinci consoane și două vocale,

Greci, sec. 7 î.e.n.
Romani (Boethius), sec. 6.
Odon de Cluny, sec. 10.
P O N M L K I H G F E D C B A Γ
g f e d c b a G F E D C B A Γ

Notație II (fig. 1)

luate din numele treptelor scării muzicale (*sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*), iar adăugarea altor vocale dubla valoarea notelor; cel chinez, cu *semne provenite din numele treptelor şi cu semne* pentru valoarea notelor; cel arab, care folosea cifre: cel grec antic, cu litere ale unui alfabet arhaic şi cu diferite semne. ■ Încă înaintea erei noastre, cînd numărul coardei kitharei* ajunsese la 15, scara gr. a sunetelor cuprindea două octave, plus un semiton* sus şi un ton* jos [*proslambanomenos* „(sunet) adăugat", fig. 1]. Sunetele *erau scrise şi denumite prin* 15 litere ale unui alfabet arhaic, unele oblice sau culcate. Pentru muzica vocală exista o n. aparte. În n. romană a lui Boethius (sec. 6), inspirată probabil după cea gr. a lui Alypios din lucrarea *Isagoge* (sec. 4), un fel de manual, semnele greceşti sînt înlocuite cu literele majuscule A...P ale alfabetului latin (fig. 1). ■ În sistemul n. *fonetice intră şi tabulaturile* sec. 16–17, unde* litere, cifre şi semne diferite reprezintă coardele* sau tastele (v. clapă) instr. care trebuiau acţionate pentru a obţine sunete izolate sau acorduri*. La sfîrşitul sec. 17, D. Cantemir a inventat prima n. (cu *cifre*) a *muzicii turceşti*, cu ajutorul căreia s-au transmis un mare număr de *peşrefuri*, piese instr. cu mişcare moderată III. O altă categorie de sisteme de semiografie *muzicală cuprinde n. diastematică* (< gr. *diastematikós* „intermitent, prin intervale"). În aceasta, configuraţia melodiei, cu succesiunea ei de sunete mai joase şi mai înalte, durate etc. este clară ochiului dintr-odată, graţie poziţiei relative a unor semne numite, în diferite subsisteme, *neume* (< gr. *pneuma* „vînt, suflu"), figuri sau note. Cele mai vechi n. diastematice sînt *cea neumatică a cîntului gregorian* şi cea* bizantină (IV); urmează n. clasică japoneză, cea mensurală a ev. med. (v. *muzica mensurata*) şi în fine cea modernă. N. *neumatică occid.* s-a dezvoltat din accentele ascuţit (lat. *virga* sau *virgula*)* şi grav *(punctum)* utilizate în metrica (2) poetică latină. Neumele indicau numai locul unde vocea trebuia să urce sau să coboare, *dar nu defineau intervalele şi nici duratele sunetelor*, astfel că serveau mai mult ca mijloc mnemonic pentru cei ce cunoşteau dinainte melodia (v. tab. II). ■ Prin sec. 10 a apărut necesitatea fixării în scris a unui sunet-reper, în care scop s-a adoptat o linie colorată (roşie), înaintea

TABEL II: NEUME

	Numele	Accente iniţiale	Formă dreaptă	Formă cursivă	Forma pătrată ulterioară pe portativ	În notaţie modernă
Neume simple	Virga	/				
	Punctum	\				
Neume de 2 note	Clivis	/ \				
	Pes, podatus	\ /				
Neume de 3 note	Torculus	\ / \				
	Porrectus	/ \ /				
	Climacus	/ \ \				
	Scandicus	\ \ /				
	Salicus	Variantă a lui Scandicus				
Neume de 4 note	Porrectus flexus	/\ /\				
	Torculus resupinus	\ / \ /				

„La musique des origines à nos jours" (coord. N. Dufourq), Paris, 1946, (p. 315–322)

Notaţie III

cărcia se scrie una din literele *F*, *G* sau *C*, permițînd o diferențiere mai bună a sunetelor reprezentate de neume. De la caligrafierea gotică a acestor litere derivă, prin multe transformări, actualele semne pentru chei. Utilizarea liniei colorate a însemnat un progres decisiv, deschizînd drumul către portativul din mai multe linii. În sec. 11, G. d'Arezzo a introdus tetragrama sa, portativul de patru linii (v. *hexacord*, *solmizare*). După ce la unica voce (2) care cînta s-a adăugat o a doua (stilul organum* sec. 9), a devenit necesară măsurarea exactă a duratei sunetelor, de unde a luat naștere n. *proporțională* sau *mensurală* (lat. *notatio mensurata*). Pentru satabilirea duratei relative a sunetelor s-a aplicat sistemul metricii poetice, cu terminologia respectivă, începînd cu denumirile *longa** (notă lungă) și *brevis** (notă scurtă), utilizate de prin sec. 12. Treptat, dar destul de încet, *n*. neumatică se transformă în sec. 13 în *n*. *pătrată* (*notae quadratae*), cu valorile ei diferențiate de note și pauze. Această formă avea să devină relativ repede rombică. Trecerea la aceste forme de scriere are la origine un fapt cu totul prozaic. Pînă în sec. 12, pentru scriere se întrebuința o tijă subțire de trestie sau stuf tăiată (lat. *calamus*), dar în următorul s-a adoptat pana de gîscă despicată, elastică. Cu aceasta, printr-o simplă apăsare, nota apărea de la sine pătrată; prin mișcarea oblică a mîinii, nota devenea rombică. Sub influența ritmului dactilic (— ∪ ∪), cel mai important în vechea poetică, în muzică a predominat multă vreme diviziunea ternară (*longa* = 3 *breves*). Supremației binarului (*longa* = 2 *breves*) i-a trebuit mult timp (sec. 14—16) pentru a se impune (v. mod (III)). Încă de prin sec. 14 au apărut noi valori de note: *maxima** sau *duplex longa*, care valora 2 sau 3 *longae*; *semibrevis** = 1/2 de *brevis*; *minima** = 1/4 de *brevis*; *miminima** = 1/2 de *minima* = 1/4 de *semibrevis*. Toate aceste valori se scriau rombic, cu note goale sau pline, cu codițe în sus sau în jos. Din asemenea norme de scriere s-a ajuns și s-a definitivat în sec. 17 forma ovală, puțin oblică, utilizată și astăzi. Valoarea mai mare a notelor albe față de a celor negre datează din sec. 15. ■ În ceea ce privește denumirile sunetelor (notelor), călugării catolici au folosit multe sec. sistemul boețian (v. n. (II)), dezvoltat cu unele adaptări ale literelor latine. În sec. 10, Odon de Cluny introduce o n. simplificată, în care figurau și litere minuscule: în prima octavă se păstrau vechile majuscule *A*...*G*, dar în a doua apar minusculele *a*...*g* corespunzătoare. În continuare, pentru vocile infantine (femeile nefiind admise în corurile eclesiastice) s-au întrebuințat literele mici ale alfabetului grec. Jos, sub sunetul *A*, cel adăugat (*proslambanomenos*) a fost reprezentat prin majuscula greacă, Γ (gamma). Cu timpul, denumirea *gamma* a fost dată întregii serii de sunete spre acut, iar mai tîrziu, prin restrîngere semantică, numai seriei de sunete din cuprinsul unei octave. Inventînd (începutul sec. 11) metoda solmizării*, Guido d'Arezzo a introdus sistemul mnemonic pentru reținerea sigură a intonației sunetelor scării diatonice, denumind treptele succesive ale acesteia prin silabele *ut*...*la*, valabile identic pentru ambitusul oricăruia dintre cele trei hexacorduri* considerate. ■ Semnele de alterație au ca geneză faptul că, încă de la începutul cîntului gregorian (sec. 6), atunci cînd scara lui *c* (*do*) era intonată pe nota *f* (*fa*), s-a simțit necesitatea unui sunet *b* mai jos cu un semiton, pentru a se avea între treptele 3—4 ale scării *f* același interval de semiton ca și între treptele corespunzătoare ale scării *c* și a se evita astfel tritonul* *fa-sol-la-si* (*diabolus in musica*). Astfel, un anumit timp, cu semnul *b* se notau două sunete de aceeași importanță, dar diferite ca intonație (1). Cu vremea, ele au fost diferențiate în scris în felul următor: 1) nota *b* din scara *c* se scria mai colțuroasă, aproximativ pătrată (goală) și de aceea se numea *b quadrum* sau *b quadratum*. În scara *c*, acest *b* suna frumos (în tetracordul* *sol-la-si-do*), dar în scara *f* dădea naștere tritonului *fa-si* și suna aspru, dur, de unde denumirea de *b durum*. 2) Nota *b* din scara *f* se scria în forma unui *b* obișnuit și de aceea se numea *b rotundum*. Fiind intonat cu un semiton mai jos, el suna mai plăcut decît *b durum* și de aceea i s-a spus *b molle* (*b* moale). Mai tîrziu, pentru a diferenția mai bine aceste două note, *b molle* a luat forma actualului bemol, iar *b durum* forma becarului*. În lb. fr. s-a spus *b mol* și *b carré*, iar în cea it. *b molle* și *b quadro*. În grafia germ., confuzia dintre forma literei gotice *h* și forma colțuroasă a lui *b quadrum* a dus, în sec. 16, la înlocuirea acestuia din urmă cu litera *h* (*si* al nostru). Litera *b*, fără alt adaos, a rămas să-l indice pe *b molle* (*si*bemol, tab. 1). Cît privește diezul, actualul semn grafic care îl reprezintă derivă din semnul becar*. O vreme, actualele semne pentru becar și diez au fost întrebuințate indiferent pentru a indica ridicarea cu un semiton a unei note. De prin sec. 12—13, sunetul *fa* din modul mixolidic* (*sol*) era intonat în muzica pop. cu un semiton mai sus, ca și *do* din modul (I, 3) doric (*re*), începînd să acționeze spontan atracția sensibilei* către tonică* (v. musica ficta). Pentru a se marca în scris noua intonație, se utilizau diferite variante grafice ale semnelor becar și bemol. În sec. 13 ele au fost aplicate notelor *fa* și *do*, iar mai tîrziu și notelor *sol* și *re*. Nota *mi bemol* apare abia prin sec. 16. Etimologic, denumirea „diez" provine din gr. *diesis**, sfertul de ton din anticul gen enarmonic (1), pe care unii teoreticieni din sec. 16 încercau să-l aducă la o viață nouă, sub influența întoarcerii generale la clasicismul grec. În ev. mediu sunetele alterate se scriau cu alte culori decît cele ale scării diatonice, pentru a putea fi mai ușor deosebite de acestea. De aceea au fost numite *cromatice* (gr. *chromatikos* „colorat", de la *chroma* „cu-

loare"), ca și semitonurile în care intrau *(fa-fa diez* etc.). Pe la sfîrșitul sec. 16 s-a adăugat încă o notă celor șase existente *(do ... la)*, care a primit numele *si*, format din inițialele cuvintelor „Sancte Iohannes" (v. hexacord). După un sec. celor șapte silabe li s-au atribuit caracteristicile absolute din hexacordul natural, odată cu adoptarea octavei ca formulă de solfegiere. Găsind „surdă" vechea silabă *ut* a lui G. d'Arezzo, italienii au înlocuit-o în sec. 17 cu silaba *do**, provenită de la numele teoreticianului G. B. Doni sau de la invocația *Dominus vobiscum* („Domnul fie cu voi"). În Franța se utilizează ambele silabe. (D. U.) **IV. N.** *bizantină*. Cercetările întreprinse, îndeosebi în sec. nostru, au dus la concluzia că sumerienii, indienii, chinezii, egiptenii și grecii vechi au cunoscut **n.** muzicală. Sumerienii au utilizat notația cuneiformă încă în sec. 16 î.e.n. După descoperirea, în 1947, a unui important fond de mss. la Qumran — în apropierea Mării Moarte — în Iordania (datate între anii 150 î.e.n. — 150 e.n.), Enric Werner a ajuns, prin 1957, la constatarea asemănării evidente între unele semne din aceste mss. și semne cuneiforme sumeriene, unele chiar cu semne muzicale biz. Asemănarea cu **n.** biz. a izbit și pe alți specialiști. Raina Palikarova-Verdeil dă paralel, de pildă, următoarele semne:

(Mss. Marea Moartă)

(Mss. paleobizantine)

În alte mss., care au aparținut sectei manicheene — descoperite la Turfun, în deșertul Gobi din R. P. Chineză — scrise prin sec. 10—11 după modele foarte apropiate de originalele din sec. 3, se constată folosirea repetată a unor vocale, separate prin silabe repetate: *iga, igga*, fenomen întîlnit și în scrierile vechi siriene, ca și în mss. vechi *biz.* și *sl.* Aceste similitudini în **n.** ca și în vocalize, au dus la presupunerea că scrierea muzicală biz. ca și maniera de cîntare, nu sînt străine de practicile mai vechi ale popoarelor Orientului Apropiat. Nu poate surprinde acest lucru, desigur, dacă avem în vedere că creștinismul — și, odată cu el, imnografia, cîntarea și organizarea octoehului* — s-a dezvoltat în primul rînd în centrele culturale importante din această zonă geografică, mai ales în cele siriene. Și totuși, primul imn* creștin care ni s-a păstrat — descoperit la Oxyrinchos în Egipt, și datat între sfîrșitul sec. 2 și începutul celui următor — este în **n.** (II) alfabetică gr. alexandrină, singura descifrabilă din cele menționate. În practica lor muzicală, bizantinii au folosit două sisteme de **n.**: *ecfonetică*, proprie deci *citirii ecfonetice** și *diastematică* (v. **n.** (III)), în care semnele reprezintă intervale (gr. διάστημα „interval"). **1. N.** *ecfonetică*. Este cea mai veche **n.** folosită de bizantini. Unii specialiști i-au atribuit origine orientală, presupunînd că semnele respective au fost preluate din vechea **n.** cuneiformă sumeriană, sau din cea manicheeană; alții însă au pus această **n.** în legătură cu semnele prozodice (v. prozodie) gr., inventate de către Aristofan din Bizanț (cca 180 î.e.n.) și folosite ca ghid în declamație. Asemănarea dintre semnele prozodice și cele ecfonetice — în cîteva cazuri chiar denumirea identică — sînt grăitoare (v. tab. III). Aceste semne prozodice au fost introduse (de către Herodiamus și alți gramaticieni elini (sec. 2 și urm.), pentru declamarea expresivă a textelor scripturistice. Ca sistem, **n.** ecfonetică era deja constituită, se pare, în sec. 4, cel mai vechi mss. în această **n.** datînd din sec. 5. Dar raritatea unor asemenea mss., și mai ales, condițiile necorespunzătoare de păstrare nu permit datarea precisă a mss. anterioare sec. 8, cînd numărul lor crește. Pe bază de documente cert datate, această **n.** poate fi urmărită pînă în sec. 15, cînd dispare. C. Höeg identifică trei faze de dezvoltare a acestei **n.**: a) *fază arhaică* (sec. 8—9); b) *faza clasică* (sec. 10—12); c) *faza de decadență* (sec. 13—15). Folosirea rară a unor semne, sau lipsa anumitor grupări de semne este caracteristică primei faze; dimpotrivă, reducerea treptată a numărului semnelor folosite, este proprie ultimei faze. De obicei, semnele — uneori aceleași, alteori diferite — încadrează propoziții mai dezvoltate, sau fraze ale textului. Aceste semne — care se scriu deasupra, dedesubtul, sau la aceeași înălțime cu textul — nu au o semnificație precisă, de unde părea că ele aveau funcție mnemotehnică, rostul fiecăruia fiind să amintească interpretului o anumită formulă (I, 3) melodică pe care o știa de mai înainte. Alți specialiști — de pildă, Gr. Panțiru — socotesc totuși că semnele au semnificație precisă. Faptul însă că această recitare are elanuri — cel puțin la accentele expresive, dacă nu și tonice (v. accent (I : IV)) ale textului — ca și căderi, este greu de acceptat o recitare absolut dreaptă pe întregul fragment de text încadrat între două semne. Cărțile prevăzute cu această notație se numesc: evangheliare, lecționare*, probetologhii. În același fel „se zic" ecteniile*, ca și ecfonisul*. **2. N.** *diastematică*. Pornește de la cea precedentă, înmulțindu-i semnele și acordînd — cel puțin unora — o semnificație diastematică precisă. Lipsa de documente muzicale vechi — cel mai vechi mss. datează din sec. 9 sau 10 — împiedică fixarea mai precisă a apariției acestei **n.** Se crede însă că și-a făcut apariția prin sec. 8, cînd imnografia* capătă o dezvoltare foarte mare și cînd s-a simțit nevoia organizării octoehului*. Dacă avem însă în vedere că o asemenea încercare se făcuse încă la începutul sec. 6 (v. bizantină, muzică), putem considera apariția acestei **n.** mai veche decît sec. 8. În orice caz, este de presupus că organizarea imnelor pe ehuri* a impus fixarea cîntărilor în scris — cel puțin a anumitor modele — deci și inventarea unui sistem de **n.**

TABELUL III
NOTAȚIA EKFONETICĂ

S E M N E								
Prosodice			Ekfonetice					
			Simple			Compuse		
Grafie	Denumire	Semnificație	Grafie	Denumire	Semnificație	Grafie	Denumire	Semnificație
α)	Accente	(τόνοι)						
/	ὀξεῖα	accent acut	/ Γ	ὀξεῖα	ton acut	//	ὀξεῖαι	
\	βαρεῖα	accent grav	\\	βαρεῖα	ton coborîtor	\\	βαρεῖαι	
^	περισπομένη		⌐	καθιστή				
			~ ∽	συρματική				
β)	Timpi (χρόνοι)							
—	μακρά	lung						
◡	βραχεῖα	scurt						
						· ·	κεντήματα δύο	
						.·.	κεντήματα τρίο	
γ)	Spirite (πνεύματα)							
⊢ ✓	δασεῖα	spirit aspru	✓	κρεμαστή				
⊣ ⟩	ψιλῆ	spirit lin	7	κρεμαστή απέσω		7Γ	κρεμαστή απεσω-εξω	
			Γ	κρεμαστή απέξω				
δ)	Semne declamatorii (πάθη)							
>	ἀπόστροφος	?						
‿	ὕφεν	unire	>	ἀπόστροφος		> >	ἀπόστροφοι σύνδεσμοι	
·· >··	διαστολη	separare	◡	συνέμβα		>>	ὑπόκρισις εκ δύο διαστολῶν	
						>>>	ὑπόκρισις ἐκ τρίο διαστολῶν	
						>>>>>	ὑπόκρισις ἐκ πέντε διαστολῶν	
+ ÷	τελεῖα	sfîrșit						
			Z	παρακλιτική				

corespunzător. Specialiștii disting, în general, patru stadii evolutive ale acestei **n.**: *A. paleobiz.* (sec. 8–12); *B. mediobiz.* (sec. 13–15); *C. neobiz.* sau *kukuzeliană* (sec. 15–19/1814/); *D. modernă* sau *chrysanthică* (după 1814). În primele trei stadii, numărul semnelor merge crescînd, pentru ca pentru **n.** modernă numărul acestora să se reducă. Teoreticienii împart semnele în: *semne fonetice* (φωνητικὰ σημάδια sau ἔμφωνα σημάδια) care reprezintă sunete, intervale; semne *afone* (ἄφωνα σημάδια), de durată*, nuanță*, expresie*. Unele semne afone sînt de dimensiuni mai mari, de unde și denumirea de *semne mari* (μεγάλα σημάδια sau μεγάλαι ὑποστάσεις). Ca un termen general, aceste *hypostaze* — de dimensiune mică sau mare — sînt denumite și semne cheironomice (< χειρονομία). Spre deosebire de semnele fonetice, care se scriu cu cerneală neagră, semnele cheironomice se scriu, de obicei, cu cerneală roșie. După valoarea lor diastematică, semnele fonetice se împart în: *trupuri* (σώματα, *somata*), cele care urcă (tab. 2, nr. 2–8) sau coboară (tab. 2, nr. 14–15) și *duhuri* (πνεύματα) cele care reprezintă terțe sau cvarte ascendente sau descendente (nr. 20–21 și, respectiv, 22–23). În *papadichii** sau *propedii**, *isonul* (tab. IV, nr. 1) este trecut, de obicei, la începutul semnelor cheironomice, deși joacă rol deosebit de important în melodie, pe cînd *hyparrhoe* și *kratemo-hyporrhoon* (tab. IV, nr. 17–18) sînt socotite „nici trupuri, nici duhuri", așa cum erau socotite probabil *katabasma* și *kratemo-katabasma*, folosite doar în **n.** paleobizantină. *Trupurile* — cu excepția celor *două kentime* — se scriu singure, pe cînd *duhurile* se scriu fie *sprijinite* fie *combinate* cu un semn din categoria precedentă. În cazul sprijinirii — îndeosebi pe *oligon* și *pelastē*, cu totul rar pe *koufisima* și *pelaston* — pentru calcularea intervalului contează numai „duhul", pe cînd în cazul combinației dintre „trupuri" și „duhuri" valoarea intervalică a semnelor se cumulează. Aceste observații rămîn valabile pentru toate cele patru faze, cu excepțiile pe care le vom menționa la timpul potrivit. *A.* **N.** *paleobiz.* (numită, de asemeni: *constantinopolitană, hagiopolită primitivă, arhaică, liniară* etc.) prezintă, după H. J. W. Tillyard, trei faze: a) *esphigmentană* (după un ms. aflat în mănăstirea Esphigmenion, de la Athos), b) *Chartres* (după trei foi păstrate, pînă la al doilea război mondial, la Chartres, în Franța) și c) *andreatică* (după codex nr. 18 de la schitul Sf. Andrei, de la Athos). Raina Palikarova-Verdeil găsește alte etape de dezvoltare ale acestui stadiu evolutiv: a) *paleobiz. arhaică* (sec. 8–9); b) *kondacariană* (sec. 9–12, după mss. *Kondakaria* păstrate în biblioteci din U.R.S.S.) și c) *faza Crislui* (după ms. *Crislui* 220 de la Bibl. Națională din Paris). Trăsătura de bază a acestei **n.** o constituie apariția funcției diastematice a unor semne. Unele dintre acestea, ca: *oxeia, kentemata, hypsilē, apostrophos* și *hamilē* nu au, totuși — după unii specialiști — valoarea determinată; iar *isonul* și-a făcut apariția doar în faza Crislui. Tot acum apar semnele ritmice: *dipli, klasma mikron, kratēma* și *apoderma*. Pentru această perioadă se vorbește de două **n.**: una mai simplă, aplicată cîntărilor silabice, și alta mai dezvoltată — notația *kondakariană* —, aplicată cîntărilor melismatice, în care sînt prezente numeroase semne mari. Unele dintre acestea vor fi preluate integral de către fazele următoare, dar altele vor fi modificate ca grafie. Din cauza valorii diastematice neclare a unora dintre semnele importante această **n.** nu a putut fi încă transcrisă. La aceasta contribuie și lipsa totală a micilor teoreticoane muzicale care-și fac apariția de-abia în sec. 13. *B.* **N.** *mediobiz.* (numită de asemenea: *hagiopolită, rondă sau rotundă fără ipostaze mari, damasceană*). Codificarea imnelor, urmată de apariția melurgilor*, dă impuls nou nu numai creației ci și **n.** care devine tot mai precisă. Adăugind puține semne noi față de **n.** precedentă — numărul acestora va crește totuși pe parcurs — această nouă fază aduce, în primul rînd, *stabilirea valorii diastematice* a semnelor fonetice, ceea ce permite transcrierea cîntărilor în ceea ce au ele esențial. În această fază apare *pelastonul*, semn cu caracter diastematic, crește numărul semnelor cheironomice, apar *gorgonul* și *argonul* — semne ale diviziunii unității de timp, se întîlnește ftoraua* specifică formei cromatice *nenano*, se schimbă denumirea, ca și grafia unor semne cheironomice, apar grupări de semne a căror semnificație încă nu se cunoaște. S-au propus, pentru acestea din urmă, diferite soluții care însă sînt greu de acceptat. Grupul de semne *seisma* (tab. IV, nr. 18) ar reprezenta un tremolo* „executat cu vigoare reținută, ca vibrațiile unui zguduituri" (E. Welesz), dar îl găsim transcris regulat, în **n.** chrysantică, prin aceeași formulă melodică alcătuită din zece sunete. Se susține, în general, că această **n.** ar fi dăinuit doar pînă în sec. 15, cînd a fost înlocuită cu cea *neobizantină*, dar mss. muzicale de la Putna — scrise între 1511 — cca 1560 — folosesc în mare măsură **n.** mediobiz. *C.* **N.** *neobiz.* (*cucuzeliană, hagiopolită, recentă etc.*) folosește aceleași semne fonetice și cu aceeași semnificație din **n.** mediobizantină. Nu aduce nimic nou nici în ceea ce privește semnele ritmice, *dar se înmulțesc semnele cheironomice* (dinamice, expresive etc.). Apar semne — unele asemănătoare cu ftoralele* din **n.** modernă ca: *tematismos eso, tematismos exo, thais kai apothes, thema aploun a căror semnificație nu se cunoaște*, iar interpretările propuse nu prezintă credit. Încărcarea tot mai mare a scrierii cu *hypostaze* mari și cu tot felul de combinații ale acestora a impus — poate și sub influența muzicii occid. — simplificări acestui sistem de scriere. *D.* **N.** *modernă* sau *chrysantică* reprezintă ultima etapă evolutivă a **n.** biz. Aici s-a eliminat tot ce s-a considerat a fi de prisos, dar s-au și in-

167

TABELUL IV

NOTAȚIA DIASTEMATICĂ

A. Semne fonetice

Nr crt.	Grafie	Denumire	Semnificație	Stadii evolutive în care se întîlnește *	Transcriere	Observații
1.		ison	repetă sunetul precedent	P, M, N, Ch.		Propedile anterioare, îl trec la cheironomice
2.	—	uligon		P, M, N, Ch.	♪	
3.	/	oxeia		P, M, N.	♪	
4.		petasthē		P, M, N, Ch	♪	
5.		kouphisma	urcă o secundă	P, M, N.	♪	
6.		kratēme - kouphisma		N.		
7.		pelaston		M, N.		
8.		kartēmata dyo		P, M, N, Ch.	♪ (W) ♪ (P)	
9.		anastamara		P.		
10.		apeso exo				
11.		anatrichisma				
12.		varia	În P, a coborît?	P, M, N, Ch	♪ (W) ♪ (P)	În per. W și urm. a devenit semn cheironomic.
13.		varias	Ca nr 12, dar probabil cu dublarea duratei	P		
14.	>	apostrophos	coboară o secundă	P, M, N, Ch	♪	În P, valoare nedeterminată
15.	>>	apostrophoi syndesmoi		P, M, N.	♩	Cu dublarea duratei
16.		katāhasma	coboară treptat 2 resp. 3 secunde	P.		
17.		kratema - katāhasma	coboară treptat 2 secunde, cu prelungirea duratei ultimei.	P.		

* P = paleobizantină ; M = mediobizantină , N = neobizantină ; Ch = Chrisantină .

** W = Wellesz ; P = Petrescu .

Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificație	Stadii evolutive în care se întîlnește	Transcriere	Observații
18.	ʃ3	hyparrhoē (skolex)	coboară treptat 2 secunde	P, M, N, Ch.		
19.	[illegible]	kratema-hyparrhoon	coboară treptat 2 secunde, cu dublarea duratei ultimei	P, M, N		
20.	\ .	kentēma	$3^{\text{tă}}$ ascendentă	P, M, N, Ch.		În P. valoare nedeterminată (P)
21.	[illegible]	hypsilē	$4^{\text{tă}}$ ascendentă	P, M, N, Ch.		În P. valoare nedeterminată (P)
22.	[illegible]	elaphron	$3^{\text{tă}}$ descendentă	P, M, N, Ch.		
23.	[illegible]	harnilē	$4^{\text{tă}}$ descendentă	P, M, N, Ch.		În P. valoare nedeterminată (P)
		B. Semne cheironomice				
		a) Semne ritmice				
24.	// ⁖	diplē	adaugă 2 timpi	P, M, N, Ch.		
25.	[illegible]	kratēma	dublează + semicoroană	P, M, N.	♩(W) ♩(P)	
26.	[illegible]	apoderma	dublează + semicoroană	P, M, N.	𝄐	
27.	ᴗ ◡	klasma mikron (tsakisma)	dublează durata (P). adaugă ½ timp (W).	P, M, N, Ch.	♩(P) ♪(W)	
28.	⌐	gorgon	reduce valoarea la jumătate (P). accelerează (W)	M, N, Ch.	[illegible]	
29.	¬	argon	reduce cu ½ valoarea s. precedent, adăugînd un timp s. pe care se scrie; rit. (W).	M, N, Ch.	[illegible]	

168

b) Semne dinamice

Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificație	Stadii evolutive în care se întîlnește	Transcriere	Observații
30.	[illegible]	*prefiston*	*accent*	*M, N, Ch.*	♪ (P.)	
31.	[illegible]	*antikenoma*	*échappée (?)*	*M, N, Ch*		
32.	[illegible]	*piasma*	*accent (?)*	*P, M, N.*		
33.	[illegible]	*paraǩlētiki*	*legato (?)*	*P, M, N.*		
34.	[illegible]	*mega-kratēma*	(?)	*P.*		
35.	[illegible]	*x̄eron-klasma*	(?)	*P, M, N.*		

c) Semne cheironomice

Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificație	Stadii evolutive în care se întîlnește	Transcriere	Observații
36.	[illegible]	*ǩilisma*	*leagă grup de sunete*			
37.	[illegible]	*etero-ǩylisma, syrma sau synagma*	?	*P.*		
38.	[illegible]	*syrma sau lygisma*	?	*N.*		
39.	[illegible]	*homalon*	?	*N, Ch.*		
40.	[illegible]	*tromiǩon*	?	*N.*		
41.	[illegible]	*ěllo*	?	*N.*		
42.	[illegible]	*ekstrepton sau strepton*	?	*N.*		
43.	[illegible]	*enarxis, anarxis, sau diamphismos*	?	*N.*		
44.	[illegible]	*epegerma*	?	*N.*		
45.	[illegible]	*chorenma*	?	*N.*		
46.	[illegible]	*hermargon*	?	*N.*		
47.	[illegible]	*parakalesma*	?	*M, N.*		
48.	[illegible]	*eteron parakalesma*	?			*În not. Ch. = eteron*

Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificație	Stadii evolutive în care se întîlnește	Transcriere	Observații
49.	+ ÷	*stavros*	*respirație*	*M, N, Ch.*		
50.		*seisma*	?			
51.		*synagma*	?	*N.*		
52.		*uranisma*	?	*N.*		
53.		*gorgosyn theton*	?	*M, N.*		
54.		*argosyntheton*	?	*N.*		
55.		*heteron ton sraitikon*	?	*N.*		
56.		*tromikon - psifiston*	?	*N.*		
57.		*tromikon - lygisma*	?	*N.*		
58.		*tromikon - synagma*	?	*N.*		
59.		*tromikon - homalon*	?	*N.*		
60.		*antikeno - kylisma*	?	*N.*		
61.		*psifisto - parakaleoma*	?	*N.*		
62.		*psifisto - synagma*	?	*N.*		
63.		*psifisto - homalon*	?	*N.*		
64.		*homalon - teronklasma*	?	*N.*		
65.		*psifiston - xeronklasma*	?	*N.*		
66.		*lygisma - tromikon*	?	*N.*		
67.		*hemiphonon*	?	*N.*		

69

Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificaţie	Stadii evolutive în care se întîlneşte	Transcriere	Observaţii
68.		*hemiphoron*	?	*N.*		
69.		*phtora*	?	*P, M, N.*		*Al doilea semn este nenanō.*
70.		*thematismos eso*	?	*M, N.*		
71.		*thematismos exo*	?	*N.*		
72.		*thes kai apathes*	?	*P, M, N.*		
73.		*thema aplonn*	?	*N.*		

trodus semne noi, mai ales ritmice, de modulaţie (v. *florale*), mărturii*. Semnele diastematice se găsesc toate în n. anterioare (v. tab. V). Este mai simplă decît cele anterioare, poate fi uşor minuită, dar nu poate ajuta cu nimic la înţelegerea n. anterioare, în primul rînd a semnelor cheironomice. Ca observaţie generală, privind scrierea şi combinarea diferitelor semne diastematice, menţionăm: a) *chentima* şi *ipsili* nu se scriu niciodată singure, ci doar „sprijinite", adică scrise la dreapta semnelor care reprezintă semnele ascendente sau — în cazul *chentimei* — dedesubtul semnului spre capătul din dreapta; b) semnele ascendente îşi pierd valoarea cînd deasupra lor se scrie *isonul* sau oricare dintre semnele descendente; c) semnele ascendente suprapuse îşi cumulează valoarea, cu excepţia combinării cu cele două *chentime*, caz în care fiecare semn îşi păstrează valoarea; d) *ipsili* scris deasupra şi spre stînga unui semn de secundă ascendentă cumulează valorile. (G. C.)

TABELUL V

NOTAŢIA CHRYSANTICĂ SAU MODERNĂ

A. Vocale

Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificaţie	Transcriere	Observaţii
1.		*ison*	*repetă s. precedent*		
2.		*oligon*	*secundă ascendentă*		
3.		*petasti*			
4.		*2 chentime*			
5.		*chentima*	*$3^{\text{tă}}$ ascend.*		
6.		*ipsili*	*$5^{\text{tă}}$ ascend.*		
7.		*epistrof*	*$2^{\text{dă}}$ ascend.*		
8.		*iporai*	*două 2^{de} ascend. consecutive*		
9.		*elafron*	*$3^{\text{tă}}$ descend.*		
10.		*hamili*	*$5^{\text{tă}}$ descend.*		

B. Timporale

Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificație	Transcriere	Observații
1.	✓	*clasma*	*adaugă 1 timp*		
2.	•	*apli*			Compuși: •• = *dipli – adaugă 2 timpi*; ••• = *tripli – adaugă 3 timpi*; Combinații: = *pauză de pătrime*; = *pauză de doime, etc.* = *pauză de optime (formează timpul întreg cu s precedent.*
3.	⌐	*gorgon*	*nota pe care se scrie, = 1 timp cu cea precedentă*		Cazuri: a) *scris pentru* : b) c) Combinații cu el însuși: = *digorgon*: *cu sunetul precedent dă triolet* = *trigorgon*: Combinații cu apli:
4.	¬	*argon*	*lucrarea gorgonului + apli*		*Se scrie doar pentru grupul* Combinații cu el însuși: = *diargon*: = *triargon*:
5.	✣	*stavros*	*întrerupere, respirație*		

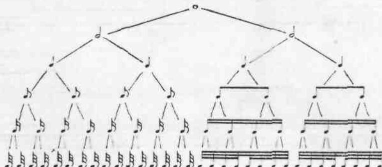
C. Consonante

Nr crt	Grafie	Denumire	Semnificație	Transcriere	Observații
1.		varia	accent (appog.)		
2.		omalon	ondulație (broderie sup.)		
3.		antichenoma	échappée		
4.		psifiston	accent puternic (mord. sup.)		
5.		eteron	legato		
6.		endofon	nazal		

Bibliogr.: Riemann, H., *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, Leipzig, același, *Geschichte der Musiktheorie*, Leipzig, 1899; Gevaert, F.-A., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* (2 vol.), Gent, 1875–1881; David, E., și Lussy, M. *Histoire de la notation musicale*, Paris, 1882; Abdy Williams, C. F., *The Story of Notation*, Londra, 1892; Gasperini, G., *Storia della semiografia musicale*, Milano, 1905; Wolf, J., *Handbuch der Notationskunde* (2 vol.), Leipzig, 1913–1919, Apel, Willi, *The Notation of Polyphonic Music, 900–1600*, 1942, în germ. 1962; Challey, J., *La notation musicale* în „La musique des origines à nos jours", coord. N. Dufourcq, Paris, 1946; Giuleanu V., și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii* (2 vol.), Buc., 1962; STAS 1957/4–74, *Acustică muzicală (terminologie)*; Höeg, C., *La notation ekphônétique*, M.M.B. Subsidia I, 2, Copenhaga, 1935; Raina, Palikarova-Verdeil, *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX^e au XIV^e siècle)*, M.M.B. Subsidia, III Copenhaga, 1953; Macarie Ieromonahul, *Teoreticon*, Viena, 1823; Pann A., *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, Buc., 1845; Panțiru, Gr., *Un manuscris de virtă milenară*, în Muzica, 17 (1967), nr. 3, p. 20–25; același, *Notația și ehurile bizantine*, Buc., 1971; Petresco Le Père J. D., *Les idiomèles et le canon de l'Office de Noël*, Paris, 1932; Petrescu Pr. I. D., *Etudes de paléographie musicale byzantine*, Buc., 1967; Riemann, H., *Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 45. Jahrhundert*, Leipzig, 1901; Tiby, O., *La Musica bizantina. Teoria e storia*, Milano, 1938; Thibaut, J.-B., *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Église latine*, Paris, 1907; Tillyard, H.J.W., *Handbook of the Middle Byzantine Notation*, M.M.B. Subsidia, I, fasc. 1, Copenhaga, 1935; Wellesz, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, ²1962.

notă (< lat. *nola* „semn") **1.** Semn convențional pentru reprezentarea grafică a sunetului muzical (forma n. = durata* sunetului, locul n. pe portativ* = înălțimea* sunetului). ■ Termenul *nola* este întîlnit în această accepțiune încă de la A. Quintilianus (sec. 2 e.n.), care-l aplică scrierii alfabetice gr. a sunetelor, ca și Boethius. Mai tîrziu, termenul este aplicat și scrierii neumatice *(nola romana*, v. notație (III)), notației chorale *(nola quadrata)* precum și celei rombice, modale și mensurale (v. *musica*

notă întreagă		
doime		
pătrime		
optime		
șaisprezime		
treizecidoime		
șaizecipătrime		



Notă

mensurata). ■ *Figuri de* n., diferitele forme de n. *reprezentînd durata relativă a sunetelor (și valori de* n.) le corespund semne pentru pauze* (ex.). (Valorile mici de note pot fi grupate cu *bare* (II, 1), *care* înlocuiesc steguleţele). Un punct* pus la dreapta unei n. îi mărește durata cu jumătate din valoarea ei, un al doilea punct (♩..) *cu trei sferturi, iar un al treilea punct* (♩...) cu șapte optimi*. Pauzele de obicei nu se punctează; totuși punctarea este folosită uneori *în măsurile ternare**. *Dacă durata unei n.* trebuie prelungită peste bara (II, 2) de măsură, atunci este unită, printr-un arc de legato*, *cu prima n. din măsura* următoare, avînd aceeași* înălțime (ex. ♩♩). ■ n. *întreagă*, valoarea uzuală cea mai mare din notația (I) actuală, este considerată a avea 4 timpi (*I*, 2) (aprox. 4" în mișcare moderată) (ex. 2) ■ n. *brevis*, v. breve. ■ Denumirea silabică a n. ■ N. *joase, înalte, medii*. ■ *N. falsă*. ■ Fr. *petite note* („n. mică"), sin. apogiatură*. ■ N. *străină de acord**, v.: *anticipație; întîrziere; broderie;* n. *de pasaj**. ■ N. *contra* n., alt termen pentru contrapunctul* de specia I-a. ■ N. *pedală* (3). ■ N. *sensibilă**. ■ N. *fundamentală**. ■ N. *inegale*. 2. Din punct de vedere semiologic, n. reprezintă unitatea minimală de la care pornește elaborarea sintaxelor (1) muzicale; corespunde fonemei. 3. Sub forma lat. *nota* (fr. *note*), numele unui dans* instr. sau vocal din sec. 13. alcătuit dintr-un număr determinat de fraze* sau *puncta*, de obicei patru.

note de pasaj, note melodice* care nu intră în structura unui acord* și care se desfășoară în succesiune treptată între sunetele ce aparțin a două acorduri diferite. Pot fi n. ascendente și n. descendente, în succesiune diatonică* sau cromatică*, aflîndu-se, în general, pe timpi (1,2) metrici slabi sau semitari. Uneori alterarea* lor schimbă relația tonală, producînd modulația (II). (M. M.)

note melodice (în armonia (III, 2) și contrapunctul* tradițional), notele* secundare ale liniilor melodice care intră în componența țesăturii* armonice sau polifonice a unui text muzical. N., puse în evidență prin raportare pe verticală la notele reale, prezintă următoarele caracteristici: a) nu aparțin acordurilor* principale ale discursului muzical multivocal*, determinînd apariția unor acorduri secundare sau — în cazul n. efectiv disonante* — a unor conglomerate sonore ireductibile la vreuna din structurile acordice ale limbajului adoptat de textul muzical; b) sînt plasate în general în imediata vecinătate a notelor reale; c) sînt instabile și au tendința de a se rezolva (v. rezolvare), *prin mersuri melodice cel mai ades* treptate, la notele reale. N. cele mai des utilizate sînt: întîrzierea*, apogiatura*, notele de pasaj*, broderia*, echappée*-ul, anticipația*. Ele pot fi clasificate după poziția față de notele reale (ascendente, descendente), după plasarea lor în schema metro-ritmică a textului muzical (pe timpi* sau fracțiuni de timpi accentuate sau neaccentuate), după număr (simple, multiple) etc. În armonia (III, 1, 2) clasică, atît numărul cît și durata n. sînt mici în raport de numărul și durata notelor reale; în epoca romantică (Wagner), n. devin tot mai numeroase iar rezolvările lor tot mai întîrziate, ceea ce conduce la o tensionare uneori excesivă a discursului muzical. (S. R.)

Nôtre Dame, școala de la ~ v. Ars Antiqua.

novachord, orgă ~ v. electrofone, instrumente.

noveletă (< it. *novelletta* „mică povestire"), piesă instrumentală miniaturală, de caracter*, ale cărei secțiuni sugerează înșiruirea unor scurte întîmplări. (Ex. n. de Schumann). (I. R.)

nuanță, semne de ~ v. dinamice, semne.

nubet (cuv. tc.), gen al muzicii instrumentale turcești, *cîntat la curtea sultanului de către* meterhanea*; a fost preluată și de curțile domnești de la noi. Avea un caracter marțial și se *cînta seara (de unde și corespondentul românesc* de *chindie* — *Condica* lui Gheorgaki, 1762). (Cl. L. F.)

nucă de cocos (it. *blocchi di legno coreani*; engl., fr. *temple blocks*; germ. *Tempelblöcke*), instrument idiofon de origine coreană, introdus *în orchestra simfonică de compozitorii* americani, care, la rîndul lor, l-au preluat din muzica de jazz*. Instr. este format din 4—7 blocuri din *lemn (ovale, turtite, în formă de scoică), scobite* înăuntru, cu cîte o deschizătură în partea din față și fixate pe un suport. Dimensiunile diferă de la un bloc la altul și din această cauză sunetele au diferite înălțimi (2). (A. P.)

număr, fragment vocal sau instrumental (arie*, duet*, dans*, scenă) dintr-o operă*, în formă închisă, legat de rest prin pasaje de tranziție (de ex. recitativul*). Construcție tipică pînă la Wagner (care introduce structura *durchkomponiert* în care muzica urmărește neîntrerupt acțiunea scenică). N. este reluat în opera modernă de orientare neoclasică* (*Cardillac* de Hindemith, *The Rake's Progress* de Stravinski). (E. Z.)

număr de aur v. secțiune de aur.

numărul lui Fibonacci v. secțiune de aur.

nuneasca v. hora miresii (2).

O

O 1. În notația (III) alfabetică din sec. 10–11, O desemnează în mod excepțional ori pe *sol* acut, ori pe *si bemol* acut. **2.** În tonarele medievale, semn pentru al 4-lea mod (I, 3) bis. **3.** Interjecție cu care încep unele cîntări gregoriene*, în special marile antifoane* din slujba ultimelor șapte vecernii* dinaintea Crăciunului (lat. *Antiphonae maiores*; fr. *antiennes O*; germ. *O-Antiphonen*). **4.** În formă de cerc (○), simbolizează timpul triplu obținut prin divizarea notei *brevis* (v. *breve* (2)) în trei (*tempus perfectum*). V. *musica mensurata*. **5.** *Point vide* O (fr. „punct"), în notația sec. 14, folosit alături de o *semibrevis**. V. zero.

obedniță (< v. sl. обѣд „prinz, masă") (BIZ.), ultima din ciclul celor șapte laude* bisericești, care se săvîrșește către prînz, în zilele cînd nu se celebrează liturghia*. (N. M.)

oberek, dans popular polonez, în tempo (2) foarte rapid și în măsură* de 3/8. Are o formulă (II) ritmică asemănătoare mazurcii*, de la care se abate totuși prin numeroase variante (I, 1). (Cl. L. F.)

Obertonmischregister (cuv. germ. „registru de combinare a armonicelor") v. **mixtură (1)**.

Obertöne (cuv. germ) v. **armonice, sunete**.

obiect sonor, unul sau mai multe sunete* (o multitudine), sau alte fenomene acustice cu frecvența* relativ determinabilă care constituie materialul de lucru (brut) al compozitorului din a cărui organizare se nasc evenimente sonore sau fenomene muzicale complexe. Deși noțiunea a fost anticipată în practica muzicală de E. Varèse, prin utilizarea blocurilor sonore (devenite ulterior clustere*), teoretic, ține de apariția muzicii experimentale (respectiv a muzicii concrete*) care, la început, delimita „muzica ce ne înconjoară" în: cea a semnalelor cosmice, a naturii (în sens restrîns) și a „obiectelor". Odată cu apariția și perfecționarea unor laboratoare acustice (a studiourilor de muzică electronică*), unde sunetul „își descoperă" copia, se întrevede posibilitatea multiplicării fenomenelor sonore. Sunetele devin, pentru prima dată, lucruri, putîndu-se asambla, multiplica, transforma, conserva etc. de unde și denumirea de o. Mai tîrziu, ideea de o. a fost lărgită prin lucrările lui Xenakis, Boulez, Stockhausen, dar mai ales prin apariția teatrului instrumental și a teatrului muzical care demonstrează că orice obiect poate deveni o sursă sonoră, deci o., bineînțeles în limitele unor legi acustice (foarte extinse), exemple fiind lucrările lui M. Kagel (*Staats Theater*), A. Stroe etc. Importanța alegerii și organizării o. se poate vedea în legătura acestora cu sintaxa (2) și forma* muzicală. Aici intervine natura o. de care poate, sau nu, să depindă alegerea sintaxei (2) sau determinarea formei*. Respectiv, forma fiind „rezultatul unei *incidențe* dintre *o anumită* sintaxă și o *anumită* organizare a obiectului" (Șt. Niculescu), este dependentă atît de sintaxă cît și de o. Sintaxele, putînd fi „aplicate aproape oricăror obiecte, rezultatele fiind mereu alte forme" (aut. cit.) apar relativ independente de acestea. Xenakis arată că o. se pot organiza în structuri „în afara timpului" (sistemul modal*, tonal*) sau structuri „în timp" (sistemul serial), independent de sintaxă și formă. Practica muzicală ne-a arătat că alegerea o. s-a făcut de obicei luîndu-se în considerare și zonele de audibilitate: zona rarefierii, a detaliului și aglomerării. Totodată s-a observat că indiferent de natura și organizarea (strictă sau liberă) a o., ele se încadrează în orice lucrare muzicală, într-una din categoriile sintactice delimitate pînă în prezent. Compozitorii actuali caută din ce în ce mai mult să exploreze zone ale o. din sistemul netemperat (v. natural; temperare) unde se pare că între zgomot* și sunet există aspecte multiple încă neexploatate (în special în ceea ce se numește forma sunetului). O definiție cuprinzătoare a termenului este dată de Șt. Niculescu (în Rev. „Muzica" nr. 3, Buc., 1973, p. 10–16): „Prin o. se desemnează fenomenele acustice elementare cu care se operează în muzică".

oblică, dimensiune ~. Termenul desemnează atît incidența obiectelor sonore* pe cele două axe (verticală — a frecvențelor* și orizontală — a timpului) într-un plan înclinat care urmează un traseu cu limitele și direcțiile grav-acut sau acut-grav, ori un „desen" (în cazul general de unison*) repartizat mai multor voci (2) a căror intrări (1) (sau ieșiri) se produc succesiv, realizînd două aspecte grafice de bază ce țin în special de ritmul muzical: ↗ și ↘ de unde rezultă combinații (multiple), de două, trei, patru etc., contururi (respectiv două ↗↘ și ↘↗ etc.), cît și un mijloc de expresie prin care se poate produce o stare de tensiune, prin acumulări sau rarefieri de obiecte sonore (voci, instrumente* etc.) implicînd densitatea și dinamica muzicală. Apariția o. este posibilă în toate categoriile sintactice (v. sintaxă (2)), dar în decursul istoriei muzicii a fost utilizată cu precădere în monodie* (traseu melodic as-

172

W. G. Berger
Concert pentru două viorine și orchestră
p. I.

5/4 Calmo

Vni I div. a 3: 1. 2. 3.
Vni II div. a 4: 1. 2. 3. 4.
Vle div. a 3: 1. 2. 3.
Vlc. div. a 3: 1. 2. 3.
Cb. div. a 3: 1. 2. 3.

div. flagg. pp semplice

Dimensiune oblică

cendent, descendent, ce tinde spre un punct de maximă expresie, acut sau grav) şi polifonic* (desfăşurarea pe diagonală în polif. latentă, intrările succesive de voci în stilul fugato*, stilul imitativ* generînd planuri de evoluţie în diagonală ascendentă, descendentă sau în evantai etc., toate acestea practicate îndeosebi de compozitorii barocului*). Sfîrşitul sec. 19 şi începutul sec. 20 au reintrodus **o.** cu funcţie importantă în compoziţie* datorită tendinţei de geometrizare şi a preocupării pentru grafismul partiturii*. Astfel, **o.** este tot mai mult prezentă în omofonie, eterofonie*, textură*, fiind folosită atît în realizarea simetriilor* cît şi a tensiunilor sonore (prin acumulare şi rarefiere). În acest sens, au apărut fragmente muzicale ce urmăresc **o.** în lucrări de A. Honegger, P. Hindemith (prin mişcarea contrară a unor acorduri* — deci omofonie); în procedeul *Klangfarbenmelodie** utilizat de A. Schönberg, A. Webern etc. (distribuţia pe diagonală — un aspect nou al polif. serialiştilor, remarcată de P. Boulez), în lucrări de K. Penderecki, W. Lutosławski etc., (ce vizează diferite simetrii sonore) în texturile lui Xenakis (pante de glissando*-uri etc.), în coralurile omofone cu intrări succesive ale lui W. G. Berger, sau în scriiturile intermediare (ce îmbină mai multe categorii sintactice) ale lui A. Stroe, cu menţiune că există cîteva lucrări ale acestui compozitor în care **o.** joacă un rol hotărîtor în desemnarea traseelor muzicale. (*Canto I*: traseu grav-acut., *Canto II*: traseu acut-grav — exemple de formă muzicală pe **o.** şi *Arcade*: **o.** prin vectori melodici determinaţi de un algoritm); **o.** apare în multe alte lucrări compuse după 1950.

obligat (< it. *obligato*, „indispensabil"), indicaţie ce arată caracterul indispensabil al unei părţi dintr-o compoziţie **(1)**, al unui instr. sau al unei voci **(1—2)** dintr-un ansamblu*; contrariul lui *ad libitum**. Echiv. it. *principale*. Abrev. *obl.* ■ *Instrument* **o.**, termen ce desemnează un instr. care, într-un ansamblu, fără a avea un rol concertant * propriu-zis, îşi păstrează un caracter independent şi, deci, nu poate fi omis fără a prejudicia compoziţia. ■ *Acompaniament** **o.** este un termen apărut în epoca de emancipare a instr. cu claviatură*, la sfîrşitul epocii basului cifrat* (mijlocul sec. 18). Partea de acomp. începe să fie elaborată integral de compozitor, ca acomp. **o.**, excluzînd contribuţia improvizatorică* a interpretului, şi se deosebeşte de structura muzicală provenită din cifraj* prin valorificarea mai bogată a vocilor **(2)** medii în cadrul acordurilor*.

oboè da caccia (cuv. it. /obo̯a da ca̯tʃa/ „oboi de vînătoare"; fr. *hautbois de chasse*; germ. *Jagdoboe*), instrument de suflat cu ancie* dublă, de forma secerei, mai tîrziu de forma unui unghi obtuz, utilizat în sec. 17—18. Tubul (cu interiorul de formă conică) a avut ca terminaţie un pavilion* deschis, luînd mai tîrziu aspectul unei pere. Extinderea scrisă a instr., între *si-re*³, notată în cheia de alto **(4)** mai rar în cheia *fa**, sună cu o cvintă* perfectă mai jos. A fost utilizat de maeştrii barocului* (ex. J. S. Bach, *Patimile după Matei* şi *Oratoriul de Crăciun* etc.). În sec. 19 a fost înlocuit cu cornul englez*. (W. D.)

oboè d'amore (cuv. it.; fr. *hautbois d'amour*; germ. *Liebesoboe*), instrument aerofon cu ancie* dublă din sec. 17—18, cu un tub de formă conică şi cu pavilionul* de forma perei. Extinderea scrisă între *si-fa*³ (notată în cheia* *sol*) sună cu o terţă* mică mai jos. Sunetul plăcut, puţin nazal este des utilizat de maeştrii barocului* (ex.: J. S. Bach, *Patimile după Matei*, *Oratoriul de Crăciun*, *Magnificat*), mai rar în muzica contemporană (R. Strauss, *Simfonia domestica*, Ravel, *Bolero*). (W. D.)

oboi (it. *oboè*; fr. *hautbois*; germ. *Oboe*), instrument de suflat din lemn, alcătuit dintr-un tub sau con de lemn, cu ancie* dublă. Tubul

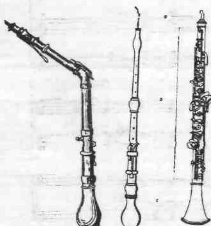


Fig. 14 Oboè da caccia Fig. 15 Oboè d'amore Fig. 16 Oboi: a. ancie dublă; b. corpul instr. (cu orificii şi sistem de pirghii); c. pavilion.

poate fi divizat în trei părţi, două din ele reprezentînd corpul instr. iar a treia constituind pavilionul*. Pavilionul contribuie la obţinerea sonorităţilor grave. Corpul **o.** prezintă orificii care pot fi închise sau deschise cu ajutorul unui



sistem mecanic de pîrghii și clape (2). Acest mecanism realizează variația înălțimii* sunetelor. O. are o întindere de două octave* și jumătate, de la *si bemol* — sol_3 (ex. 1). Din familia o. mai fac parte *oboè da caccia**, *oboè d'amore**, *cornul englez**, *ob. bariton*. O. are un timbru nazal, dar poate cînta și foarte dulce, cu nuanțe melancolice, fiind folosit ca instr. solo sau în orch. tocmai spre a sublinia asemenea momente melodice. În partitura* de orch., partida* o. se scrie pentru 2—3 o., pe 1—2 portative*, sub partida de flaut*. O. 2 (sau 3) poate schimba cu cornul englez la indicația „muta* in corno inglese". O. actual are strămoși foarte îndepărtați. Încă din antic. grecii îl clasificau în categoria *aulos**-ului, iar romanii îl denumeau *tiba**. O. a evoluat lent, fără schimbări bruște, forma sa rămînînd aproape neschimbată. Primul o. mai apropiat de forma actuală a fost probabil inventat prin sec. 17 de Jean Hotteterre și Michel Philidor, la curtea Franței. Experimentele ulterioare (întreprinse și în Anglia, Italia și Germania) au vizat în primul rînd obținerea unei sonorități curate pe toată întinderea gamei* cromatice*. Astăzi s-a ajuns la folosirea a două tipuri de o., care diferă între ele prin dispoziția găurilor și clapelor și prin dimensiunea tubului. Un tip este construit după sistemul it., iar celălalt după sistemul fr. Lorée. De mare importanță pentru calitatea sunetelor o. este ancia și, în acest sens, fiecare instrumentist este propriul său constructor, avînd misiunea de a-și confecționa singur anciile și de a le adapta pentru propriile buze. Datorită perfecționării tehnice a construcției și a virtuozității la care au ajuns oboiștii, o. are o funcție din ce în ce mai importantă în orch., încredințîndu-i-se pasaje dificile și de mare expresivitate, în lucrări simf. de Ravel, Stravinski ș.a. În muzica simf. românească contemporană o. apare ca instr. solist în concerte de Theodor Grigoriu (*Concert pentru dublă orch. de cameră și o.*), Mircea Basarab, Adrian Rațiu (*Concert pentru ob., fag. și orch. de coarde*). Abrev. în partituri: *ob.* (M. M.)

ocarină, instrument popular confecționat din lut ars, avînd forma unui ou mai mare și puțin alungit, fiecare executant putînd modifica forma o. după fantezia proprie și în funcție de efectul sonor pe care-l urmărește. La un capt al instr. se găsește locul pe unde se suflă, iar pe corpul o. sînt găurile pe care executantul le poate închide cu ajutorul degetelor modificînd înălțimea sunetelor. (L. B.)

octacord (< gr. ὀκτάχορδος *octahordos*, de la ὀκτώ *octo* „opt" și χορδή *hordé* „coardă") **1.** Instrument cu 8 coarde: *lyră octacordă*. A opta coardă a fost adăugată de Pitagora din Samos (v. *heptacord*); după o altă versiune, ar fi fost adăugată de Liceon Samianul sau de Simonide din Ceos. **2.** Sistem de 8 sunete, numit și *diapason* **(1)** (*gamă* care progresează trecînd* prin toate sunetele) sau, mai frecvent, *harmonia* (v. armonie (II)); era sistemul perfect (v. *systema teleion*) al epocii clasice gr. V. *greacă, muzică*.

octavă (< lat. *octava*, „a opta") **1.** Intervalul* muzical care cuprinde opt trepte*. O. se notează cu cifra 8 și poate fi de trei feluri: *perfectă*, cuprinzînd 5 tonuri* și 2 semitonuri* (se notează cu 8); *micșorată*, cuprinzînd 4



Octavă (1)

tonuri și 3 semitonuri (se notează cu 8—); *mărită*, cuprinzînd 6 tonuri și semiton (se notează cu 8+) (ex.). **2.** A opta treaptă de la o treaptă dată; are aceeași denumire ca aceasta, însă raportul frecvenței* ei cu prima treaptă este de 2:1. **3.** O. reprezintă o parte a scării muzicale generale care cuprinde totalul celor 12 sunete diferite (de la nota *do* la nota *si* inclusiv, mergînd cromatic*). Scara muzicală generală este formată din toate sunetele cuprinse între frecvențele de 16,5 Hz și 8448 Hz (limitele instr. muzicale). Ea este împărțită în nouă o., care primesc denumiri diferite, în ordinea plasării lor pe scara muzicală, de la grav la acut. Denumirile acestor o. diferă și în funcție de școala muzicală care le-a emis. Cunoaștem mai multe teoretizări în acest sens: fr., germ., rusă (sovietică), românească (formulată de I. D. Chirescu după școala it.) ș.a. (V. *notarea octavelor*). (M. M.)

octet (octuor) (germ. *Oktett*; fr. *octuor*) **1.** Ansamblu de opt interpreți (instrumentali sau vocali) reuniți într-o formație camerală unitară; instr. pot aparține aceleiași familii (o. de coarde, o. de suflători) sau unor familii diferite. **2.** lucrare muzicală scrisă anume pentru o. (1), avînd fiecare partida* proprie. (Ex. o. pentru cvartet* de coarde, cl., fag., corn și c. bas de Schubert; o. de coarde de Mendelsshon-Bartholdy, Enescu, Milhaud; o. de suflători de Stravinsky). (I. R.)

octobass (cuv. fr.), tip de contrabas* din sec. 19, de cca 4 m înălțime, cu 3 coarde, acordate (2) în Do_1, Sol_1 Do_1. Sunetele se formau cu ajutorul a 7 pedale* și pîrghii, care prescurtau sau prelungeau coardele la înălțimea dorită, simultan cu acționarea lor cu un arcuș*. (W. D.)

octoeh (octoih) (< gr. ὀκτώ ἦχος *octo ihos* „opt ehuri", „opt glasuri"), una dintre cele mai însemnate cărți de cult ale bisericii ortodoxe. Conține cîntările învierii de la vecernie*, utrenie* și liturghie*, pentru fiecare zi din săptămînă, pe opt glasuri (ehuri*), pentru opt săptămîni, *fiecărei săptămîni fiindu-i propriu un* anume glas. Parcurgerea celor opt glasuri timp de opt săptămîni reprezintă un *stîlp*, anul întreg fiind format dintr-o serie de șase stîlpi, ce se succed în ordine neîntreruptă, afară de

perioada triolului* și penticostarului*. **O.** este considerat ca o primă codificare a cîntului biz., datorată lui Ioan Damaschinul (m. 749), al cărui nume a fost descoperit, în baza unui acrostih* al slavelor de la stihohovnele vecerniei mari. Lui Ioan Damaschinul îi aparțin în special cîntările duminicale ale **o.**, completate pentru celelalte zile cu creațiile diferiților imnografi*: Anatolie, patriarh al Constantinopolului (m. 458), Cosma Melodul, episcop de Maiuma (m. sec. 8), Teodor Studitul, mitropolit al Evhaitului (m. 826), Iosif Studitul, arhiepiscopul Tesalonicului (m. 830), Teofan Graptul, arhiepiscop al Niceei, (m. după 843), Mitrofan, episcopul Smirnei (sec. 9), împărații Leon Filosoful (m. 912) și Constantin Porfirogenetul (m. 959) ș.a. O carte premergătoare **o.** a fost tropologhionul*. Mai tîrziu, în **o.** au fost cuprinse numai cîntările duminicilor, cele din timpul săptămînii (mai ales la greci) formînd o carte separată numită *paraclitiicon* sau *paraclitichi* (gr. παρακλητική). ***O. mic***, v. *calavasier* **(1)**. *Sin.*: *Optglasar*. (S. B. B.)

odă (< ᾠδή *odé*, „poem liric", „cîntare") **1.** În antichitatea clasică, gen (**1, 2**) al liricii poetice și, în general, orice vers cîntat (la Alkaios, Sapho, Anacreon, Horațiu). Prima **O.** *pytică* a lui Pindar este una dintre melodiile gr. păstrate (fragmentar) prin notație (v. greacă, muzică). **2.** În muzica biz., unul din cele nouă grupuri ale canonului(2) de la utrenie*, fiecare grup, alcătuit din 4, 6, 8, 10 sau 12 strofe (tropare*), începe cu irmosul* sau catavasia* — strofe model ale celorlalte strofe. *Sin.*: *cîntare*; *cîntîndă*; *peasnă*. **3.** Gen al muzicii *corale*, creat de umaniști în scop didactic. Concepută armonic, la patru voci, notă* contra notă și urmărind redarea exactă a metrului **(3)** horatian (dar și a metrului versurilor altor poeți antici), **o.** a fost inițiată în Germania de Konrad Celtes și a fost cultivată de Senfl, B. Ducis, P. Hofhaymer, M. Agricola, Goudimel, Tritonius (Glareanus). Pătrunderea **o.** în diferite colecții, i-a asigurat răspîndirea și o anumită durabilitate în timp. O astfel de colecție este și cea intitulată *Odae cum harmoniis*, alcătuită de către reformatorul transilvănean Honterus (cuprinzînd, probabil, și unele compoziții ale acestuia; v. ex.). ■ **O.** create, aprox. în aceeași perioadă în Italia (Rore, Lassus) se bazează pe o ritmică ce reprezintă un compromis între metrica versului și accentul cuvîntului. **4.** Începînd din sec. 17, compoziție de tipul cantatei*, cu caracter festiv, solemn, omagial, fără legături evidente cu **o.** **(3)**. Linia acestui tip de compoziție se profilează în Anglia (Purcell, Blow, Haendel), se regăsește în finalul *Simf. a IX-a* de Beethoven și se continuă, prin romantism*, pînă în zilele noastre. ■ Școala berlineză de la mijlocul sec. 18 (compozitori: Marpurg, Ph. E. Bach, Kirnberger, J. Fr. Agricola) a *desemnat* prin **o.** liedul* strofic; titlul a fost atribuit de Schubert unora dintre liedurile sale („An Chloe", „Odă saphică"). (G. F.)





Odă (3)

Odeon (< gr. Ὠδεῖον din ᾠδή, „cîntec") **1.** Clădire destinată în antichitate audițiilor muzicale. Primele **O.** au apărut la Atena, cel mai celebru fiind acela construit în timpul lui Pericle pe Acropole (cu lemnăria provenind din corăbiile persane capturate la Salamina). **O.** se prezenta ca un teatru acoperit, de mici dimensiuni. Amfiteatrul, destinat publicului, avea o pantă mai abruptă decît în teatrele obișnuite — această tendință a desfășurării pe verticală mai curînd decît în lărgime fiind menită să favorizeze acustica*. Inițial, în **O.** se țineau concursurile de cînt, dar cu timpul, tot aici au început să aibă loc ședințe de judecată, adunări ale

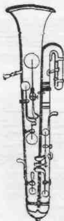
poporului etc. Pe lingă cele patru O. de la Atena, grecii — și mai tirziu romanii — au ridicat astfel de construcții la Corint, Efes, Epidaur, Pompei, Taormina, Smirna etc. 2. Astăzi, nume aplicat frecvent cinematografelor *și teatrelor. Cel mai cunoscut e teatrul „Odéon"* din Paris (1791). (A. M.)

offertorium (cuv. lat.; fr. *offertoire*), cint religios cu care debutează cea de a doua parte a misei (1). La început era o cintare psalmodică* antifonală* (sec. 4). Spre sec. 8, acest cint devine un răspuns liber foarte ornat, numit *antiphono ad offerendum*, a cărui execuție putea fi încredințată doar unui cor foarte experimentat. Odată cu scurtarea ceremoniei religioase (sec. 9—10), dimensiunile sale se reduc substanțial. În sec. 16, compozițiile pe *cantus planus** sint înlocuite printr-un motet* sau o piesă de orgă. G. P. da Palestrina publică o culegere de *offetoria totius anni* (1593). Au mai compus o.: J. F. Couperin, W. A. Mozart, C. Franck — compoziții libere cu caracter în general concertant. (C. S.)

officium (cuv. lat.), parte a misei (1) la începutul evoluției genului, acum utilizată separat în serviciul religios. (I. S.)

officium matutinum v. **utrenie.**

oficleid (< fr. *ophicléide*; germ. *Ophikleid*), instrument aerofon metalic cu ambușură* și



Oficleid

clape (3), inventat la începutul sec. 19 de Jean Asté (Paris). Instr. învechit astăzi, o. a fost construit în mărimi diferite: discant (denumit *quinti-clave*) în *si bemol*, alto în *mi bemol* sau *fa*, bas în *si bemol* și contrabas (*ophicléide monstre*) în *mi bemol* sau *fa*. Tipul bas a fost utilizat de Wagner (*Rienzi*), F. Mendelssohn-Bartholdy (*Visul unei nopți de vară*) și de alți compozitori. O. a cedat locul trb. bas, fiind utilizat doar de citeva fanfare militare. (W. D.)

ofițereasca v. **rața (2).**

oglindă, răsturnare în ~ v. **inversare.**

olifant, instrument aerofon cu emisie naturală* cunoscut deja în sec. 10, confecționat din colți de elefant, decorat adesea cu basoreliefuri artistice. Ca și sabia, o. aparținea ținutei vestimentare a cavalerilor cruciați. (W. D.)

oligocordie (< gr. ὀλιγοχορδία; lat. *paucitas chordarum*; germ. *Tonarmut* „puținătate, sărăcie a sunetelor"), structură melodică redusă ca număr de sunete, de tip prepentatonic (v. pentatonică). Termenul apare la Plutarh (Περὶ μουσικῆς „*Peri mousikis*") însoțit și de acela de *stenohorie* (gr. στενοχωρία; lat. *angustias chordarum*; germ. *Engmelodik*); disocierea celor doi termeni nu este îndeajuns de clară, probabil însă că o. este genul proxim iar stenohoria „îngustimea, mica întindere, ambitusul restrins al melodiei" este diferența specifică, cea din urmă referindu-se la ordonarea lor treptată (bi-, tri-, tetracordic) sau prin mici salturi (bi-, tri-, tetratonic). După ce le identifică cu formațiunile prepentatonice, G. Breazul conchide că o. sint atit hemitonice cit și anhemitonice. Considerind evoluția muzicii de la simplu către complex, muzicologii consideră structurile o. printre primele manifestări muzicale, iar *știința muzicii comparate, folclorul** muzical și studiile asupra cintului gregorian* contribuie pe baza materialului muzical la evidențierea o. În folclorul muzical românesc sint foarte frecvente asemenea structuri, atestind arhaismul melodiilor, cum arată G. Breazul.

Bibliogr.: Breazul, G., *Oligocordii și stenohorii; Moduri prepentatonice*, Studii de folklor muzical, București, 1947; același, *Idei curente în cercetarea cintecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, în: *Studii de muzicologie*, vol. I, Buc., 1965. (M. M. și G. F.)

omofonie, categorie sintactică (v. sintaxă (2)) ce se referă la simultaneitatea obiectelor sonore* (axa frecvențelor*), privită în aspectele de succesiune (pe axa temporală). În sens abstract, o. cuprinde toate posibilitățile de incidență verticală ce se desfășoară numai în relația de simultaneitate a obiectelor, evenimentelor sau chiar a categoriilor sintactice, incluzind *atit ideea de densitate sonoră (număr de sunete)* în anumite momente determinate temporal (pe axa orizontală), sau pe suprafețe cu diferite dimensiuni, cit și de armonie (III, 1), deci raporturi intervalice* (acorduri*, conglomerate și blocuri sonore) pe care le percepem în starea *de simultaneitate și de relații de simultaneitate.* Totodată cuprinde și aspectele ritmice* (și metrice*) care duc la o atare situație (numită izoritmie*, în cazul duratelor* egale). O. se prezintă sub patru tipuri distincte: 1) cind se schimbă simultan toate evenimentele (schimbarea a două acorduri fără note comune); 2) cind se repetă simultan toate evenimentele (repetarea

74

J. Brahms - Simfonia nr. 4
în mi minor, op. 98, p. IV.

Allegro energico e passionato

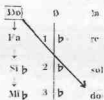
Fl. I. II.
Ob. I. II.
Kl. in A I. II.
Fg. I. II.
K-fg.
Hr. in E I. II.
Hr. in C III. IV.
Tr. in E I. II.
Pos. I. II. III.
Pauken in G-H-E

Omofonie

unui acord); 3) cînd în limitele unei simultaneităţi se produc repetări succesive ale aceloraşi evenimente (o pedală (2) multiplă figurată* ritmic) şi 4) cînd evenimentele nu se repetă (o pedală multiplă nefigurată). Cazul mişcării izoritmice presupune primul şi al doilea tip sau îmbinarea celor două (schimbarea a două acorduri care conţin unele sunete comune, cu condiţia atacării —repetării — tuturor sunetelor în momentul apariţiei celui de al doilea acord). Tot o situaţie intermediară poate apărea între cazul limită al tipului 3, care presupune repetarea evenimentelor fără coincidenţa momentelor iniţiale, şi cazul limită al timpului 4, respectiv o pedală multiplă ce cuprinde o suprafaţă muzicală foarte întinsă avînd doar un atac (2) simultan (la început). O asemenea situaţie ar reclama porţiuni de coincidenţă şi noncoincidenţă a momentelor iniţiale (îmbinare între atacuri simultane şi succesive pe aceeaşi configuraţie armonică). Binecînţeles se pot găs tipuri intermediare între toate cele patru situaţii limită. Extinzînd teoria, se observă că ultimul tip este un caz limită al tipului 2. Tot aşa, între celelalte tipuri există o strînsă legătură pe care o conferă, în primul rînd, ideea de simultaneitate. Mai mult, din reunirea tipurilor de o., remarcabil prezentată de Şt. Niculescu într-un studiu despre categoriile sintactice ca mulţimi, unde aplică operaţiile cu mulţimi la o. (Revista

Muzica, nr. 3, 1973), se relevă combinările *posibile care reprezintă o multitudine de situații*. De asemenea, Șt. Niculescu, în studiul mai sus amintit, definește **o.** prin referire la monodie **(1)**, arătînd că **o.** „este dilatarea monodiei, adică o distribuție verticală (suprapunere) de obiecte *peste și în limitele* fiecărui obiect al monodiei". Totodată practica muzicală a demonstrat posibilitatea combinării categoriilor sintactice (să amintim doar îmbinarea monodiei cu polifonia* din care a rezultat monodia **(2)** acompaniată ce a dominat clasicismul* muzical). Din cele 10 situații distincte (care se detașează din cele 16 posibile — combinări cu repetiție ale celor 4 categorii : monodie, polif., **o.**, eterofonie*) distingem trei situații în care **o.** joacă rolul principal : omofonia de omofonii (O, O), omofonia de polifonii (O, P), omofonia de eterofonii (O, E) și una în care **o.** se află pe un plan secundar (de acompaniament*), respectiv monodia acompaniată (M, O). Rolul principal sau secundar este relevant doar în practica muzicală deoarece la nivel abstract (teoretic) în toate combinațiile nu primează nici una din categorii. ■ *Istoria muzicii* și mai ales *etnomuzicologia** atestă apariția **o.** din cele mai vechi timpuri (odată cu cîntul paralel **(2)** la diferite intervale*). Ea este teoretizată abia după afirmarea armoniei tonale și folosită în special (practic) în combinație cu monodia (monodia acompaniată) deși în epoca de mare înflorire a polif. existau secțiuni izoritmice (la polifoniștii Renașterii*) care constituiau momente de compensație a desfășurării pe orizontală. O gîndire evoluat omofonă o găsim tot la un polifonist : J. S. Bach (ale cărui lucrări reprezintă de fapt o simbioză perfectă între combinațiile sonore care privesc atît simultaneitatea cît și succesiunea, respectiv convieţuirea **o.** cu polif. și cu monodia). Coralele* lui Bach sînt mostre de **o.**, bineînțeles reclamînd o gîndire armonică, deci pe relații de verticalitate și mai puțin pe ideea de tip de scriitură. Este totuși greu de a detecta de-a lungul istoriei muzicii o perioadă exclusiv omofonă, deoarece **o.**, de la nașterea ei și pînă în zilele noastre, a apărut în combinație cu celelalte categorii sintactice, jucînd un rol capital chiar și în gîndirea armonică și în noile tipuri de scrituri aparținătoare secolului 20.

omonimă, tonalitate ~ (< gr. *omios* „la fel, asemenea și *onoma* „nume"), raportul, relația în care se află o tonalitate **(2)** față de o alta, avînd aceeași tonică* (denumire), una fiind majoră* iar cealaltă minoră* (ex. : *Do* major — *do* minor). Distanța care se stabilește între cele două **o.** pe cercul cvintelor* este de trei cvinte perfecte. Diferența de armură* este de trei alterații*, tonalitatea minoră fiind relativa* tonalității majore aflată la trei cvinte perfecte descendente față de **o.** majoră.



M. M.

Ondes Martenot (cuv. fr.), v. **Undele Martenot.**

ondiolină v. **electrofone, instrumente.**

opera buffa* v. **operă.**

opéra comique v. **operă.**

operă 1. Gen **(1, 1)** muzical destinat reprezentării scenice, avînd la bază un libret* pe care sînt construite momentele (numerele*) muzicale : uvertură*, interludii* orchestrale, arii*, duete*, terțete*, cvartete*, cvintete*, sextete* vocale, coruri*, recitative*, balete* (toate acompaniate de orchestră*). În afara elementului literar (libretul) și muzical, între componentele **o.** intră decorul (scenografia), costumele și toate elementele teatrale menite a realiza vizual spectacolul. În acest sens, **o.** este un spectacol sincretic în care se cîntă tot timpul. De altfel, apariția, dezvoltarea și reformele petrecute de-a lungul sec. în genul **o.** se leagă de acest deziderat al spectacolului total, realizat prin sincretismul* artelor. Apariția **o.** se leagă de Renașterea* it. Artiștii, poeții, filosofii acestei epoci descoperiseră frumusețea și perfecțiunea artei Greciei antice și își găseau în aceasta modele de urmat. Nici muzicienii nu s-au lăsat mai prejos. În 1600, la Florența, în cadrul Cameratei florentine*, Jacopo Peri împreună cu poetul Rinuccini compun lucrarea *Euridice*, vrînd să reconstituie tragedia* antică. Spectacolul realizat cu mai multe personaje cîntînd textul, acomp. de o mică orch. și desfășurîndu-se într-un cadru scenic organizat avea să devină actul de naștere al acestui nou gen muzical. Încă de la început, necesitatea ca textul literar să fie inteligibil impune căutarea unei formule vocale care oscilează între vorbire și cîntec. Totodată *polifonia**, *stăpînă pînă acum, începe să cedeze* în fața melodiei acompaniate (v. monodie **(2)**). Prima **o.** care corespunde ideii de spectacol muzical, prin dramatismul recitativelor, inspirația melodică, folosirea cu ingeniozitate a resurselor orch., corului și baletului este *Orfeu* (1607) de Monteverdi. Tot Monteverdi compune *Încoronarea Poppeei* (1643) pusă în scenă la Veneția, se deschide în 1673 primul teatru de **o.**, apoi acestea se înmulțesc, iar stilul **o.** venețiene se răspîndește în toată Italia, S. Germaniei și Franța. Dar muzica este supusă din ce în ce mai mult unor texte ridicole, iar punerile în scenă, fastuoase și prețioase, înăbușe acțiunea și prospețimea muzicii. Cesti, Cavalli la Veneția

și G. Caccini, L. Rossi, St. Landi la Roma sînt compozitorii cunoscuți ai genului în prima jumătate a sec. 17. O. fr. începe odată cu creația compozitorului Jean-Baptiste Lully, creatorul stilului fr. al genului, în care baletului avea să-i fie rezervat un loc aparte. El a creat comediile-balet foarte gustate la curtea lui Ludovic al XIV-lea: *Amorul doctor*, *Domnul de Pourceaugnac*, (după Molière,), o. *Psyché*, *Prințesa d'Elide*, *Armida*, *Acis și Galatea*. Primind influențe it. și fr., o. engl. înscrie în sec. 17 un nume care-și domină contemporanii, Henry Purcell (1658—1695), din a cărui creație menționăm o. *Dido și Aeneas* (1689). Sec. 18, prin impunerea sistemului temperat* și a teoretizării legilor armoniei (III), evidențiază și mai mult independența liniei melodice. Jean-Philippe Rameau, succesorul lui Lully la Versailles, îmbogățește orch. cu sonorități armonice noi și îi conferă un *rol principal în acțiunea dramatică*. *Hippolyte și Aricie* (1733), *Indiile galante*, *Castor și Polux*, *Dardanus* etc. sînt ex. concludente, însă convenționalul personajelor, costumelor și acțiunii cu subiecte mitologice începea să obosească publicul. În Italia deja apăruse un gen nou al o.: *opera-buffa* (it. „comică"), ale cărei origini se găsesc în intermediile (v. intermezzo (I)) operelor *seria* (serioase). Foarte muzicale, pline de fantezie și umor, aceste o.-*bufe* exercitau o justificată forță de atracție asupra publicului. Reprezentarea la Paris (1752) a o. *La serva padrona* de Pergolesi a dat naștere unei ciocniri de opinii numită *querelle des Bouffons* („cearta bufonilor"), în care se înfruntau partizanii o. fr. tradiționale cu cei ai o. it. înnoitoare. Polemica a fost terminată abia după apariția genului o.-comice fr. (*opéra-comique*), întîi prin piese cu muzică *Ghicitorul satului* de J. J. Rousseau și apoi a lucrării *Les Traqueurs (Hăitașii)* de Dauvergne. Astfel francezii aveau cîștig de cauză, iar compzitori ca Monsigny, Philidor, Grétry îmbogățeau repertoriul o.-comice. Facilitatea începe de această dată să amenințe creația de o. Acum se ivește un nou creator, Christoph-Willibald Gluck, care renunță la artificialitatea stilului it., în care aria* de bravură aproape că ieșea din cadrul dramatic al lucrării, dar nu se îndreaptă nici către solemnitatea greoaie a stilului lui Rameau. Gluck caută expresia simplă, sinceră, accentul dramatic natural, profund în declamația* muzicală, evocînd sentimente nobile. *Orfeu* (1762), *Alcesta* (1766), *Ifigenia în Aulida* (1774) sînt o. care îi consacră numele. Cu *Ifigenia în Taurida*, Gluck cîștigă întrecerea în fața compozitorului it. Piccini și totodată a publicului fr., punînd capăt unui alt conflict ivit la o. fr., între partizanii stilului it. (piccinişti) și cei ai noului stil abordat de Gluck (gluckiniști). Cei care aveau însă soarta o. în mînă erau cîntăreții, pentru care se scriau o. și ariile, și care își permiteau în continuare să intervină în compoziții, improvizînd tirade de exhibiții tehnice vocale, aplaudate de public. În Germania, genul o. comice de origine pop. se numea *Singspiel**. După Hiller, W. A. Mozart este cel care îmbogățește genul o. germ. cu Singspiel-urile: *Răpirea din serai* (1781) și *Flautul fermecat* (1791), o feerie de o extraordinară fantezie, noblețe, veselie și grandoare. Geniul mozartian reușește o sinteză a genurilor comic și serios în opera *Don Giovanni* (1787) pe care o denumește „drama giocoso". Începutul sec. 19 este dominat de creațiile de o. ale lui G. Rossini (*Bărbierul din Sevilla*, *Wilhelm Tell*) și Meyerbeer (*Hugenoții*, *Africana* ș.a.) în Franța. În Italia, Donizetti (*Lucia di Lamermoor*, *Favorita*, *Elixirul dragostei*), Bellini (*Norma*) precum și Verdi (*Rigoletto*, *Traviata*, *Trubadurul*, *Aida*, *Othello*, *Falstaff* ș.a.) continuă tradiția *bel-canto**-ului *printr-o melodicitate de mare inspirație* și sensibilitate. Romantismul* care se manifestă *în acest sec. culminează în creația de o. a lui* Richard Wagner. Influențat de o. lui Carl Maria von Weber, inspirată din tradițiile pop. germ. (*Freischütz*), Wagner își propune realizarea spectacolului de o. total, sincretismul artelor. Wagner vrea să realizeze un spectacol grandios și fantastic, o îmbinare perfectă a tuturor artelor într-o simbolică proprie legendelor și miturilor popoarelor nordice. Înnoirile operate de Wagner sînt atît în domeniul vocal (melodia infinită) cît și al amploarei aparatului orch., al dramatismului acțiunii sprijinite pe liniile leitmotivelor* și pe întregul complex literar și scenic cu care muzica conlucrează în spectacolul o. wagneriene. Operele sale, începînd cu *Olandezul zburător*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan și Isolda*, *Inelul nibelungului* și treminînd cu *Parsifal*, urmează reguli proprii de desfășurare dramatică în care limbajul, cîntul, gestul contribuie la expresia umană pură, muzica, simfonismul orch. nefiind doar simplu comentator ci participant activ în desfășurarea dramei. Pentru că o. sale necesitau o punere în scenă deosebită, Wagner reușește să ridice la Bayreuth un teatru de o. dotat cu aparatura scenică necesară și urmînd planurilor arhitectonice pe care însuși le-a proiectat pentru o audiție perfectă. Cu o. lui Wagner se împlinește o altă mare reformă în domeniul muzicii și spectacolului de o. O pleiadă de compozitori întregesc tabloul o. în sec. 19: J. Massenet cu o. *Manon*, *Werther*, *Thaïs*, apoi G. Bizet cu *Pescuitorii de perle*, *Carmen*, Richard Strauss cu *Salomé*, *Elektra* etc. Din școlile naționale se remarcă numele compozitorilor M. I. Glinka, A. P. Borodin, M. P. Musorgsky, P. I. Ceaikovski în Rusia și B. Smetana în Cehia etc. Sfîrșitul sec. 19 și începutul sec. 20 aduce noi curente în creația de o. C. Debussy compune *Pelléas și Mélisande* o replică fr. la „Tristanul" wagnerian. După 1900, Parisul continuă să se mențină în atenția spectatorului de o. cu lucrări moderne, experimentale: *Choéphores* de D. Milhaud, baletele *Parade* și *Relache* de E. Satie,

Nunta, Oedipus-Rex de Stravinsky etc. Apariția curentului expresionist* și introducerea sistemului dodecafonic* impune și o. de tip expresionist*: *Erwartung* (1909) de Schönberg, *Wozzek* și *Lulu* de A. Berg. O. românească se consideră a fi apărut odată cu o. *Petru Rareș* (1889) de Eduard Caudella, care este și primul compozitor de gen în România. Sec. 20 reprezintă conturarea și dezvoltarea muzicii românești în general și implicit a muzicii de o. După o serie de o. inspirate din literatura străină, compozitorii români se îndreaptă spre o. de tip național și, urmîndu-l pe Caudella, scriu o. inspirate din viața și muzica poporului, abordînd creații literare din dramaturgia autohtonă. Sabin Drăgoi realizează prima o. românească realistă inspirată din viața țăranului român — *Năpasta* (1926), iar Paul Constantinescu prima o. realist-comică — *O noapte furtunoasă* (1933). O. românească de adinci rezonanțe universale este datorată lui George Enescu (1881—1955) — *Oedip* (1915—1932). O grandioasă frescă a istoriei românești o realizează Gheorghe Dumitrescu în ciclul o. sale *(Orfeu, Decebal, Vlad Țepeș, Ioan Vodă cel Cumplit, Răscoala, Fata cu garoafe* etc.*)*. Problematica o. contemporane și-a găsit o inspirată ilustrare în o. *Hamlet* (1969), *Jertfirea Iphigeniei* (1968) de Pascal Bentoiu, *Orestia II* (1974—1977) de Aurel Stroe, *Iona* (1972—1976) de A. Vieru ș.a. **2.** Teatru în care se reprezintă spectacolele de o. și balet. **3.** lucrare muzicală (v. *opus*). (M. M.)

Bibliogr.: Boll, A., *L'Opéra, spectacle intégral*, Paris, 1963; Prod'homme, J.-G., *L'Opéra (1669—1925)*, Paris, 1925; O. L. Cosma, *Opera românească*, Buc., 1962.

operă-balet v. **balet.**

operă de artă muzicală v. **compoziție (1).**

operetă (< fr. *opérette*; germ. *Operette*), gen **(I, 1)** teatral caracterizat prin alternarea numerelor* muzicale cu dialoguri în proză. Prin această structură, ca și prin conținutul său, în care predomină elementele lirice și comice, cu unele situații dramatice factice ducînd obligatoriu la o rezolvare fericită a „conflictelor", o. continuă, în sec. 19, tradițiile operei* comice fr. și ale *Singspiel**-ului austro-germ. Părțile muzicale sînt cele tradiționale din opera comică: arie*, duet*, scenă comică. Spectacol de divertisment, prin definiție adresat marelui public, o. s-a bucurat de un mare succes, îndeosebi în partea a doua a sec. 19, cînd se dezvoltă două mari școli: fr. (F. Hervé — *Mzelle Nitouche*; C. Lecocq — *Fiica dnei Angot* și îndeosebi J. Offenbach — *Orfeu în infern, Frumoasa Elena, Viața pariziană, Pericola* etc.) și vieneză (F. Suppé, *Boccaccio*; J. Strauss-fiul — *O noapte la Veneția, Liliacul, Voevodul țiganilor*). La începutul sec. 20, stilul vienez își menține vigoarea, prin F. Lehar — *Văduva veselă, Paganini, Țara Surîsului*; O. Strauss — *Farmecul unui vals*; R. Stolz: N. Dostal ș.a. Maghiarul I. Kálmán — *Prințesa ceardașului, Baiadera* este legat de aceeași școală; o. sovietică s-a impus îndeosebi prin *Vînt de libertate* de I. Dunaevski. Pe măsura înnoirilor generale din limbajul muzical și din dramaturgie, prin apariția și uneori sub influența unor noi forme de spectacol pop. (revista*, filmul, televiziunea) o. tinde să-și părăsească tiparele tradiționale, căutînd forme de expresie mai puțin convenționale, mai moderne în scriitură, apropiate de sensibilitatea publicului contemporan (v. *musical*). Marcată printr-o creație relativ bogată la începuturile teatrului muzical original, o. românească a afirmat cu consecvență o finalitate educativă și un puternic caracter național. O. contemporană românească a dat, după 1950, cîteva creații remarcabile datorită activității compozitorilor Gherase Dendrino *(Lăsați-mă să cînt* — 1953, *Lysistrata* — 1960), Filaret Barbu *(Ana Lugojana* — 1950, *Plutașul de pe Bistrița*, 1955), Florin Comișel *(Culegătorii de stele* — 1953, *Soarele Londrei* — 1968, *Răspîntia* — 1975), N. Kirculescu *(N-a fost nuntă mai frumoasă* — 1950), Elly Roman *(Colombo* — 1956, *Fetele din Murfatlar* — 1960), Viorel Doboș *(Tursița și Roșiorul*, în colaborare cu Gh. Dumitrescu — 1950, *Nimfa litoralului* — 1960), George Grigoriu *(Se mărită fetele* — 1973), H. Mălineanu *(Suflet de artist* — muzică originală și după melodii de I. Vasilescu — 1963), A. Mendelsohn *(Anton Pann* — 1961). (R. G.)

optglasar v. **octoeh.**

optime, valoare* reprezentînd, în cazul diviziunii binare* a timpilor **(I, 2)**, a opta parte dintr-o notă* întreagă (în cazul diviziunilor, **(1)** excepționale — ex. trioletul*, durata ei relativă scade sau crește). (A. M.)

opus (cuv. lat. „lucrare, operă, muncă, acțiune, faptă"), termen folosit spre a numerota lucrările muzicale în ordinea compunerii sau publicării lor; în mod obișnuit apare abrev. *op.*, urmată de cifre indicînd numărul lucrării (ex. *op.* 1, *op.* 27 etc.). Pentru prima dată termenul apare folosit de B. Marini (1617). Numerotarea o. este uneori relativă (în special pentru sec. 18) deoarece diferiți editori au folosit numerotări diferite. (M. M.)

oratoriu (< lat., *oratorium*), lucrare muzicală de mari proporții, cu caracter dramatic, pentru soliști*, cor **(1)** și orchestră*, divizată în mai multe părți, prezentată exclusiv în cadrul concertului **(1)**. Își trage rădăcina din misterele medievale (v. dramă liturgică), foarte populare în sec. 16. Se apreciază că prima lucrare de acest gen a fost prezentată la Roma, în 1600 *(La representatione de anima e di corpo* de E. Cavalieri). Un alt compozitor it., G. Carissimi ocupă un loc important în evoluția o. și în stabilirea viitoarei sale forme prin introducerea *recitatorului* care narează subiectul, montarea și costumele fiind excluse din acest moment. Alessandro Scarlatti introduce o altă

schimbare și anume, înlocuiește în unele părți aria (1) cu recitativul* pentru a evita monotonia. Printre creațiile sale reprezentative se numără: *Sacrificiul lui Avram*, *Martiriul Sfintei Teodosia*. După acest început fructuos, genul intră, cu scurte perioade de revenire, în declin odată cu creșterea interesului pentru operă*, gen cu care nu de puține ori se confundă (de ex. *Moise în Egipt* de Rossini). În Germania, o. s-a desprins din *Geistliches Schauspiel*, un spectacol pe text religios însoțit de muzică, ce se apropia ca formă și conținut mai mult de pasiune*. În sec. 11 dintre compozitorii germ. cu creații reprezentative se numără H. Schütz, Reinhard Keiser, J. Matthesson, G. Ph. Telemann și G. Fr. Händel, acesta din urmă lăsînd lucrări de referință: *Saul*, *Israel în Egipt*, *Jephta*, *Josua*, *Judas Maccabeus*, *Acis și Galatea*, *Hercule*. În sec. 19: Felix Mendelssohn-Bartholdy (*Paul*, *Elias*), Robert Schumann (o. laic *Paradis și Péri*). Un loc aparte în creația de o. ocupă lucrările lui Joseph Haydn *Creațiunea* și *Anotimpurile* ce se mențin pînă astăzi în repertoriul curent. În Franța, introduce o. M. A. Charpentier (1634–1704), elev al lui G. Carissimi, gen care nu se bucură de adeziunea publicului larg. Totuși numele unor Jean-Baptiste Lully, Jean-François Lesueur și, mai tîrziu, cel al lui H. Berlioz sau C. Franck, V. D'Indy rămîn legate și de literatura genului. În sec. 20, o. capătă o nouă dimensiune în viziunea unor creatori ca Șostakovici (*Cîntarea pădurilor*), Prokofiev (*De strajă păcii*), Honegger (*Ioana pe rug*, *Regele David*), Stravinski (*Oedipus Rex*), W. Walton (*Sărbătoarea lui Belshazzar*). Compozitori români au găsit în o. un gen predilect pentru a înfățișa eroismul poporului, evidențiat de marile evenimente istorice: *Tudor Vladimirescu*, *Grivița noastră*, *Soarele neatîrnării* (Gh. Dumitrescu), *Horia* (A. Mendelsohn), *Scînteia Eliberării* (O. Varga), *Cîntare străbunilor* (R. Georgescu), *Un pămînt numit România* (L. Glodeanu), largul diapazon tematic reflectîndu-se în creații ca: *O. de Paști*, *O. bizantin de Crăciun* (P. Constantinescu), *Miorița* (în viziunile lui S. Toduță și A. Vieru), precum și *Canti per Europa* de Th. Grigoriu. (I. S.)

orație, specie literară, epică a folclorului* românesc, scandată de persoane anumite, specializate în timpul ceremoniei nupțiale. Cele mai valoroase ca funcție marchează momentele mai importante ale nunții: sosirea alaiului mirelui la casa miresii („colăcăria"), aducerea darurilor, „schimbul", „iertăciunea", „la masa mare". De mari dimensiuni, o. sînt narațiuni epice, încărcate de simboluri, unele alegorice, presărate cu fragmente hazlii ori pline de sobrietate. Un motiv stabil, amintit și de Cantemir, este cel al vînătorii (mirele pleacă la vînătoare după o căprioară sau după o floare „care nu-nflorește și nu rodește"). O. cu tematică variată se mai spun la începutul petrecerii agrare, cînd cununa* (sau buzduganul) este adusă la casa „gazdei". O. înrudite cu aceasta din urmă se aud la plugușor*, ca și la colindat (v. colindă), pentru a mulțumi gazdei pentru darurile primite (numite și „mulțămite").

Bibliogr.: Marian, S. Fl., *Nunta la români*, Buc., 1878; Sevastos, E., *Nunta la români*, Buc., 1889; Brăiloiu, C., *Nunta în Someș*, Buc., 1941; *Istoria literaturii române*, I, Buc., 1964, cap. *Obiceiurile în legătură cu momentele mai importante din viața omului*. (E. C.)

orchestra bells (cuv. engl.) v. **joc de clopoței**.

orchestrație, componentă a actului creator în muzică, răspunzătoare atît de transcrierea specifică, sonoră, timbrală*, a procesului muzical în partitura* oricărei lucrări, cît și de imaginea adecvată, de manifestarea convingătoare a tuturor parametrilor* gîndirii muzicale în funcție de datele concrete fonice și expresive ale formației* instrumentale sau vocale, camerale sau orchestrale alese. Privită în general doar ca o tehnică de realizare, de redactare finală a unei elaborări simf., o., în calitate de exponentă a dimensiunii sonore în gîndirea muzicală, are temeiuri mult mai profunde în mecanica actului creator, participînd activ și determinant alături de celelalte coordonate ale componisticii (melodică-polif.-heterofonă–arm.-ritmică-arhitectonică) la conturarea întregului demers artistic, făcînd astfel constitutiv parte din nucleul de energii imaginative ce asigură unitatea superioară a creației autentice, concepută instr., vocal, orch., și nu doar adaptată ulterior — mai mult sau mai puțin fericit — unor realități sonore. Deși astfel definită, o. apare ca fiind implicată în orice gen de creație muzicală, putîndu-se spune cu aceeași îndreptățire despre un trio (2) sau cvartet (2) cameral, o piesă corală (2) sau o compoziție (1) simf. că este bine (sau rău) orchestrată, în sensul atît al fuzionării, al acumulării substanței și gestualității muzicale la resursele sonore și particularitățile interpretative ale formației instr. sau vocale chemate să le materializeze, cît și al eficienței (uneori chiar al măiestriei) combinațiilor timbrale, al soluțiilor de scriitură, al punerii în pagină, noțiunea subliniază totuși aplicabilitatea ei majoră în special în acele construcții muzicale destinate ansamblurilor (1, 2) orch. de variate proporții, presupunînd angajarea complexă a tehnicii și artei specifice o. În înfăptuirea unor atari proiecte, o. ține seama de legi proprii dramaturgiei sonore orch., dramaturgie variabilă în raport de gen (1, 1, 2) componistic și componență instr., de perioadă istoric-stilistică sau zonă de cultură, de personalitate creatoare etc., sprijinindu-se pe imaginația sonoră ce la rîndu-i își extrage argumentele din virtuțile cîntecului și jocului instr.-voc., din inepuizabila alchimie timbrală, din mulțimea soluțiilor combinatorii de scriitură, de formulare individuală și de ansamblu. ■ O. are roluri diferite în creație în și practica muzicală: a) în genurile (1, 1) cameral*, simfonic*,

voc.-simf., operă*, balet*, realizează configurația sonoră finală a compoziției, fixată în partitura (semnată în general de autor), singura în măsură să exprime ideile muzicale cuprinse în paginile sale, în așa fel încît referirea la un *concerto grosso** de Vivaldi, un oratoriu* de Bach, o simfonie* mozartiană, un balet stravinskian sau o operă wagneriană subînțelege întotdeauna partitura-mărturie unică a respectivului *opus**; b) Poate fi însă îndeletnicire autonomă cînd își propune să modifice identitatea sonoră originară a unei lucrări muzicale, traducîndu-i (cu un grad variabil de rigoare, în funcție de gen) datele componistice de bază într-un limbaj timbral (în special orch.) diferit de cel imaginat inițial. În cazul categoriilor muzicale mai sus amintite (a), travaliul semnifică cu precădere valorificarea orch. a unor lucrări — de obicei pianistice — ce conțin evidente sugestii gestuale, dinamice*, cromatic-timbrale specific simf. (v. transcripție). Proiecția lor în cîmpul valorilor expresive proprii unui ansamblu instr.-orch. se face însă întotdeauna cu severa respectare a semnificațiilor și chiar a literei textului muzical ales, orchestratorul adăugindu-i fantezia timbrală și de scriitură ce poate duce la rezultate asemeni acelora din versiunea orch. a Suitei pianistice mussorgskiene „Tablouri dintr-o expoziție", datorată lui Ravel. *În genurile de divertisment (de la aria* sau* cupletul (II) de operetă* și șlagărul* de muzică ușoară*, la muzica de jazz* și la cea pop.), genuri destinate unei largi circulații, deci unor variate formule interpretative, o. este în schimb chemată să adopteze la mereu alte formații instr. și țesături vocale chiar elementele primare, de natură melodică, armonică, ritmică ale acestor categorii de piese muzicale reformîndu-le în cadrul unei mari libertăți de acțiune de la simpla inveșmîntare instr. pînă la prelucrarea (3) și parafraza* cu aspect de nouă creație. Este și motivul pentru care aceste tipuri de travalii, ce apelează la diferite tehnici prelucrătoare, din care o. face parte mai mult ca simplă instrumentație*, nu vor fi analizate aici. ■ Evoluția o. în istoria culturii muzicale europ. a stat deopotrivă sub semnul marilor mutații stilistice operate în gîndirea componistică cît și sub cel — tot atît de hotărîtor — al procesului de perfecționare *tehnic-constructivă a instrumentalului* și de constituire a familiilor timbrale, a întregului aparat orch., proces el însuși stimulat continuu de cutezanța fanteziei timbrale a compozitorilor, de tot mai spectaculoasa dramaturgie sonoră a marilor forme simf., paginile orch. reflectînd peste timp interdependența acestor factori. Astfel, în perioada preclasică, sobrietatea discursului muzical predominant liniar-polif. (v. și liniarism) (reclamînd planuri sonore omogene și de largă respirație, optime derulării texturilor* contrapunctice) și-au aflat o exprimare ideală în formații instr. dăruite tocmai cu virtutea unității sonor-timbrale-interpretative precum orch. de coarde (de timpuriu constituită și emancipată ca ansamblu muzical complect), căruia i se puteau asocia alte familii timbrale de asemenea omogen alcătuite (grupuri de suflători de lemn sau din alamă). O. este în atare modalitate creatoare prea puțin preocupată de contrastul și relieful timbral, de jocul alert al valorilor sonore, concentrîndu-se însă asupra eficienței și diversității expresive ale cîntului instr. în toate registrele (I) orch. animate de dialoguri și replici contrapunctice*, generatoare de multe ori de scriituri vecine cu virtuozitatea*. În etapa clasic-romantică, dominată de principiul componistic clădit pe idei și teme* muzicale pregnant profilate și plasate la timona acțiunilor muzicale, vizînd construirea unor ambițioase arhitecturi simf., o. capătă un rol din ce în ce mai mare atît în inveșmîntarea timbrală a personajelor tematice, cît și în susținerea amplelor dezbateri muzicale. Și acestea le realizează prin atente diferențieri ale planurilor sonore, prin exploatarea intensivă a resurselor interpretative ale unui corp instr. armonios alcătuit și perfecționat constructiv, prin amplificarea gestului orch. gîndit în limitele generoase — din punct de vedere timbral, dinamic*, al spațiului sonor — oferite de un ansamblu simf. uneori supradimensionat. Odată cu impresionismul*, cu deplasarea *centrului de greutate al preocupărilor creatoare din* sfera dialecticii discursive, proprii tematismului clasic, spre cea a plasticității muzicale, a creionărilor aluzive, a irizărilor sonore insinuate drept elemente ale unui nou limbaj componistic, o. capătă ponderea unui argument esențial. În elaborarea rafinată a partiturii, ea cheltuie cu dărnicie luxurianța cromatic-timbrală a aparatului orch. modern, reevaluat funcțional (în special în acele compartimente influențate și de practica muzicii de jazz* — instr. din alamă și de percuție*), folosind chiar surse sonore provenite din practici muzicale extraeurop. (instr. de culoare) sau din muzici europ. revolute (ex.: *oboè d'amore**, clavecin*). În fine, creația sec. 20, ce poate fi privită de pe acum ca o impresionantă aventură în căutarea unor noi tărîmuri ale artei sunetelor, punînd cu temeritate în discuție structurile sintactice* și morfologice ale limbajului specific (așa cum erau ele concepute *anterior), s-a ancorat întotdeauna temeinic în* rațiunea cea mai fermă, concretă și în același timp generoasă a gîndirii muzicale, realitatea sonoră, în special în aspectele ei timbrale. Concentrarea interesului în direcția explorării febrile a resurselor coloristice ale muzicii (menite uneori să suplinească inconsistența altor modalități de exprimare, în special melodică și armonică) a plasat treptat fantezia sonoră, tehnica o. în prim planul creației muzicale din ultimele decenii. Beneficiare a unei largi deschideri de orizont, datorită atît noilor tehnici de realizare și prelucrare electronică a sunetului cît și prospectării asidui a unor străvechi culturi muzicale

(indiene, extrem orient., africane etc.), gîndirea *sonoră din zilele noastre dispune* de un considerabil ascendent în travaliul componistic de multe ori cu o reală funcție coordonatoare a întregului act imaginativ. ■ Pe lîngă aceste aspecte de ordin stilistic-istoric, o. a avut întotdeauna funcționalități și modalități deosebite de manifestare în cadrul celor două mari filoane ale creației muzicale — dramatic și simf. — ce s-au conturat dintru început și au evoluat paralel de-a lungul veacurilor, cu tendințe periodice de delimitare sau fuzionare, dar mereu influențîndu-se reciproc. În primul rînd (cuprinzînd în special genuri scenice ca opera, baletul, muzica de teatru* sau de film*), muzica, fie intim asociată acțiunii dramatice, fie destinată ilustrării ideilor literare sau evoluțiilor vizuale, a permis întotdeauna o mai mare *libertate* de desfășurare a fanteziei sonore-timbrale decît în genurile celei de-a doua categorii (cameral, *simf.), în care imperativul concentrării* substanței expresive în scopul susținerii discursului muzical sever arcuit în structurile sale formale abstracte, a presupus epurarea limbajului sonor-timbral de orice efect exterior, de orice amănunt nesemnificativ. În muzica de operă, nu numai componența instr. a orch., dar și exploatarea ei a fost mereu mai bogată și mai nuanțată comparativ cu formațiile și scriitura mai austere, mai reținute, propice însă desfășurării argumentației camerale sau simf. voit reduse la esențial. Așa se face că o voce de remarcabilă valoare sonor-timbrală și utilitate orch. cum este cea a trb., abil integrată chiar în partitura considerată printre primele acte de naștere ale operei, în *Orfeu* de Monteverdi — și încă în număr relativ mare de instr. asemenea — pentru a ilustra (la 1600 !) cum nu se poate mai sugestiv *tenebrele infernului, va fi multă vreme (pînă* la finalul triumfal al *Simfoniei a V-a* de Beethoven) dificil de asociat narațiunii muzicale de tip simf. Haydn îl folosește curent în oratoriile* sale (adevărate drame vocal-orch.), dar niciodată în numeroasele sale simf. La fel Mozart, lăsîndu-l deliberat în afara captivantului său joc de idei, nu s-a putut însă lipsi de cîntul grav și viril al acestui instr. în unele din operele sale (scena Comandorului din *Don Giovanni* rămîne *un ex.* edificator) sau în „Tuba mirum" din *Requiem*. Dealtfel, același Mozart (unul din puținele cazuri fericite din istoria muzicii de firească și desăvîrșită exprimare deopotrivă în operă și în genurile „pure"), în timp ce-și transcria, într-un aparat orch. de o excepțională modestie, un adevărat testament de gîndire muzicală și trăire umană, în paginile ultimei triade *simf. (Simfoniile nr. 39, 40, 41), în dramele sau,* feeriile sale se lasă cu dezinvoltură sedus de sugestiile timbrale (cu referiri curente la acțiuni scenice) ale unor instr. de excepție pe atunci ca triunghiul*, talgerele*, mandolina*, sau jocul de clopoței*. Tot așa Beethoven, deși își taie monumentalele simf. într-un material muzical cu ambitus sonor și dinamic mult amplificat *față de cel al predecesorilor săi amintiți, rezervă totuși întotdeauna trp. un rol secundar (ritmic* și dinamic) în susținerea tensionatelor sale demersuri orch., deși unica sa operă *Fidelio*, aceluiași instr. îi acordă chiar rolul unui veritabil personaj solist într-un anumit moment al dramei. Peste timp, se regăsește aceeași dicotomie la Enescu, care în *Oedip* apelează (în contextul unei saturate densități orch.) chiar și la vocea senzuală a sax. (fie și numai pentru două scurte intervenții cu motivația „leit-timbrului") sau la impresionantul efect al unui *glissando** de ferăstrău* în scena morții Sfinxului; își încredințează totuși ultima destăinuire muzicală, încărcată de grele semnificații, unui ansamblu orch. de numai 12 instr. *(Simfonia de cameră)*. Iar atunci cînd aceste trasee ale creației muzicale se întîlnesc fie sub pana unui compozitor de statura lui Richard Wagner, fie sub zodia pro*gramatismului*, suplețea și plasticitatea o.* dramatice dobîndește acea consistență și organizare superioară proprii marilor forme orch. — ca în cazul epopeilor wagneriene —, sau suflul amplu al scriiturii simf. asimilează organic gesturi sonore cu capacități sugestive, descriptive, onomatopeice chiar, ca în *Simfonia fantastică* de Berlioz, în poemele* simf. ale lui Richard Strauss sau Liszt, în *Marea* de Debussy, în *Suita sătească* și *Vox maris* de Enescu etc. Tot atîtea pagini ce măsoară, în fond, aria problematică a tehnicii și strădaniei artistice numită o. ■ Teoretizarea multiplelor și complexelor aspecte de ordin practic și artistic ale o., deși sumar sau fugar abordate în unele tratate muzicale mai vechi, ca preocupare temeinic ordonată și aprofundată apare totuși abia în sec. 19, odată cu desăvîrșirea configu*rației instr.-sonore a amplei orch. simf. și ca* o firească consecință a rolului o. în creația muzicală modernă. Dintre lucrările cu acest profil ce s-au impus pot fi menționate: Hector Berlioz, *Mare tratat de* o. *și instrumentație* (1844, completet în 1905 de Richard Strauss și Charles-Marie Widor, în special cu îmbunătățirile tehnic-constructive aduse unor instr.), François Auguste Gevaert, *Curs melodic de* o. (1885), Hugo Riemann, O. (1902), Nikolai A. Rimsky-Korsakov, *Principii de* o. (1913, trad. rom. 1959), *Tehnica orch. contemporane* (1950, trad. rom. 1965), datorat muzicienilor it., compozitorul Alfredo Casella și dirijorul Virgilio Mortari, precum și voluminosul *Tratat de* o. — în patru cărți — al lui Charles Koechlin (1954). (N. B.)

orchestră (fr. din gr. *orchestra* — v. tragedie (1)), *ansamblul instrumentiștilor care execută* împreună o lucrare muzicală. O. este, în general, o formație stabilă, cu un număr precis de membri, organizată în vederea susținerii de concerte (1). Ea poate funcționa ca o instituție independentă (de tipul filarmonicilor*) sau poate aparține unei instituții artistice cu profil multi-

lateral (radiodifuziune, teatru muzical etc.). Ținînd seama de numărul și felul instrumentelor folosite, de repertoriul (1) executat și de modalitățile de prezentare în public, există: o. *simfonică*, constituită după o schemă precisă de organizare cuprinzînd instr. de coarde, instr. de suflat în lemn și din alamă precum și instr. de percuție, totalizînd în mod obișnuit 80—100 instrumentiști; sub conducerea unui dirijor, o. simf. prezintă în public lucrări simf. alese din vastul repertoriu existent ce cuprinde muzică din sec. 18—20; o. *de operă*, avînd în general aceeași alcătuire cu o. simf., dar fiind destinată susținerii rolului de acomp. în spectacol de operă* și balet*; îi este rezervat un spațiu special al sălii, numit *fosa* de* o.; o. *de cameră*, formație mai restrînsă, cu un număr variabil de instr. (între 10—30) alcătuită în funcție de necesitățile pieselor executate: acestea aparțin fie repertoriului vechi, anterior clasicismului* (secolele 16—18), fie celui contemporan; în general fiecare instr. are un rol distinct, o participare (partidă*) independentă ca în muzica de cameră*, instr. reprezentînd spre deosebire de o. simf. partide* individuale, iar prezența dirijorului nu este întotdeauna necesară; o. *de coarde*, ansamblu instr. format numai din instr. de coarde cu arcuș (Vl. I și II, vle, v.-celi, c-bași); pentru executarea *basului continuu**, în lucrările din epoca barocă*, este introdus și clavecinul*; o. *de instr. vechi*, specializată în interpretarea cît mai fidelă a muzicii din Renaștere* și baroc, cuprinde doar instr. de epocă; o. *de instrumente de suflat* cuprinde, dintre participantele o. simf., numai instr. de suflat din lemn și din alamă; repertoriul, mai restrîns, este completat cu transcripții* și aranjamente*; o. *de muzică militară* (fanfara (6)), ansamblu mai mare de suflători cuprinzînd, alături de instr. de suflat obișnuite, diferite instr. speciale care, prin sonoritatea lor puternică, sînt utile în concertele prezentate în aer liber; instr. de percuție* sînt de asemenea larg reprezentate; o. *de jazz** se bazează în principal pe instr. de suflat (cl., sax., trp., trb.) și percuție; spre deosebire de grupurile de soliști care se sprijină pe improvizație*, o. mare de jazz *(big band)* utilizează și aranjamente scrise; o. *semisimfonică*, formație cu rol de acomp. în spectacole de cîntece și dansuri; o. *de muzică ușoară și de dans* și alte forme asemănătoare (o. de estradă, de salon, de promenadă), sînt ansambluri instr. specializate în prezentarea repertoriului de divertisment, componența instrumentală fiind foarte variabilă; o. *de muzică populară*, specializată în prezentarea unui repertoriu folc. național, cuprinde instr. tradiționale ale respectivului popor. (A. R.)

orchestrion, nume generic, atribuit instrumentelor mecanice* (în bună parte automatizate) care imită orchestra*. Se cunosc 5 tipuri principale de o.: *1*. Un fel de orgă* portabilă, construită în Olanda în 1789 după indicațiile abatelui Vogler, cu tuburi labiale și cu limbi metalice; *2*. Un pian* prevăzut cu un sistem de tuburi de orgă, construit la Praga în 1791 de către Kunt; *3*. Un instr. înrudit cu o. *1*. și *2*. dar perfecționat tehnic, realizat la Viena în 1828; *4*. un tip de armoniu*, inventat la Paris, în 1844; *5*. o orgă mecanică, construită la Dresda în 1851 de către F. T. Kaufmann (ulterior îmbunătățită), cu tuburi labiale și cu limbi metalice, capabilă să imite un număr mare de instr. de suflat și percuție*. Muzica se înregistra pe cilindri speciali, acționați de un mecanism asemănător mecanismului de ceasornic. Mai tîrziu, cilindrii au fost înlocuiți cu rulouri de hîrtie specială perforată, iar acționarea a fost preluată de motorul electric. Acest ultim tip de o. s-a răspîndit în decursul sec. 19 în bilciurile și cabaretele din toată Europa. El rezistă încă în Olanda, ca instr. al muzicienilor ambulanți. (S. R.)

ordinario (al ordinario) (cuv. it. „comun, obișnuit"), indicație care cere revenirea la o execuție obișnuită după o altă indicație ce desemnase utilizarea unui procedeu tehnic special, ca: *col legno**, *sul ponticello** etc.; abrev. *ord.* sau *al ord.*

ordinarium missae (cuv. lat.), totalitatea cînturilor din misă (1) care rămîn constante în timpul anului ecleziastic *(Kyrie**, *Gloria**, *Credo**, *Sanctus** cu *Benedictus**, *Agnus Dei**). (I. S.)

ordo (cuv. lat. „ordine, succesiune") v. **mod (III)**.

ordre (cuv. fr. / ordr / „ordine", „înșiruire"), grupare de scurte piese muzicale alcătuind o suită*. Termenul e folosit în creația claveciniștilor fr. (I. R.)

organist, instrumentist care cîntă la orgă*. **O.** trebuie să aibă o pregătire complexă a cărei bază o constituie tehnica perfectă de pianist (în mînuirea tastierei*) îmbinată cu cea pedalieră (v. pedalier (1)). În afară de aceasta, o. trebuie să cunoască arta registrării, care constă în alegerea și combinarea celor mai adecvate timbre* și nuanțe (la orgă nuanța este realizată tot cu ajutorul registrelor (II)) sugerate de partitură* dar nespecificate în mod expres de către autor. Arta registrației este asemănătoare cu cea de orchestrație*, cu deosebirea că, pentru fiecare execuție, se realizează o registrație nouă. De măiestria registrației depinde în mare măsură reușita execuției. De asemenea, unui **o.** i se cere să fie și un bun improvizator. Arta improvizației* era în toate timpurile prețuită de către **o.**; Bach, Bruckner, Franck au fost mari improvizatori. Improvizația juca mare rol și în executarea basului cifrat*, misiune ce revenea tot **o.** În afară de realizarea pe loc a cifrajului*, **o.** i se dădea totodată posibilitatea de a-și etala fantezia creatoare, permițîndu-i să improvizeze în cadrul schemei armonice date. Odată cu consemnarea basului cifrat și a armoniei

78

(III) în partitură*, arta improvizației, treptat a decăzut. (As. P.)

organistrum v. **chironda**.

organo di legno (cuv. it. „organo di le70", „orgă de lemn"), denumire folosită în sec. 16—17 pentru pozitiv*, spre deosebire de regal*, care folosea exclusiv tuburi linguale. În partitura* operei „Orfeu" (1607), Monteverdi prevede două *organi di legno* alături de un regal.

organologie (< gr. ὄργανον *organon*, „instrument") v. **instrumente**.

organo pleno (plenum organum) (loc. lat.) (it. *il ripieno, organo pieno*; engl. *full organ*, germ. *volles Werk*) termen ce desemnează, în muzica barocă*, o sumă selectivă de registre (II), principale și mixturi (1), precum și pe locțiitorii acestora (în pozițiile egale cu acelea pe care le înlocuiesc); Registrele de aliquote (3), cu terțe*, septime* și none*, nu intră în componența clasicului o. A nu se confunda o. cu tutti*-ul orgilor* (fr. *grand jeu**) construite în sec. 19 orgile de tip orch. (ce cuprinde totalitatea registrelor imitînd timbrurile* orch.). (As. P.)

organum, formă polifonică* primitivă, desemnînd începutul cîntului pe mai multe voci (2). În primele încercări polif. ale sec. 9—10, o. consta din acompanierea tenorului (3) gregorian* (*vox principalis*) cu o voce paralelă (*vox organalis*) plasată la o distanță intervalică de cvartă* sau cvintă* inferioară, urmărind notă contra notă mersul primei voci. Nu se știe dacă Hucbald (840—930) este cel care a inventat o., dar cert este că el a fost primul care i-a formulat legile după care îl cunoaștem și astăzi. Cele două voci ale o. pleeau din unison*, se depărtau la distanță de cvartă sau cvintă, desfășurîndu-și apoi paralel la această distanță mersul melodic, pentru ca spre sfîrșit să se unească din nou în unison (ex.) Odată cu o. apare și caracterul multivocal* în muzică, în speță cel dual, această formă fiind denumită și *diafonie*. Toate încercările de mai tîrziu pentru îmbogățirea și organizarea discursului muzical în cadrul polifoniei

(II, 1, 2). Mărimea o. (în funcție de numărul tuburilor) diferă de la un instr. la altul. Fiind un unicat, fiecare o. este proiectată de obicei de către un specialist (în cele mai multe cazuri un organist*), care face „dispoziția registrelor" (alege registrele (II, 1)) care vor intra în componența instr., le distribuie diferitelor manuale și pedalierului, iar constructorul de o. „realizează" dispoziția acestora. De fapt, cele mai multe o., acelea care au două, sau mai multe manuale, nu sînt instr. simple, ci sînt compuse din două, trei sau mai multe „orgi" de sine stătătoare, fiecare avînd un manual propriu, independent, pe care se poate cînta atît separat cît și împreună. Cele 3 părți principale ale instr. sînt: *tuburile sonore*, grupate în rînduri de registre; *mecanica de suflat* („suflăria") împreună cu *magazia de vînt* și *mecanismul de acționare a ventilelor de admisie*: consolă, claviaturi* (manuale) tractură, pîrghii pentru registre (II, 2). ■ A. *Tuburile sonore* pot fi grupate ținîndu-se seamă de anumite criterii: *a*. după felul de atac (2): *tuburi labiale* și *tuburi linguale*; *b*. după felul materialului din care sînt confecționate: tuburi din metal și tuburi din lemn, carton, porțelan, etc.; *c*. după lungime: tuburi de 32', 16', 8', 4', 2', 1' — v. picior (2) etc., precum și după alte criterii. *Tuburile labiale* au forma și principiile de construcție ale unui flaut drept* sau fluier pop. Partea inferioară a tubului este conică iar cea superioară cilindrică. În locul unde se întîlnesc, se află *deschiderea interlabială* cu 2 muchii: labia superioară și cea inferioară. Vîntul, care intră prin ajutajul de admisie, aflat la piciorul tubului, este comprimat în partea conică, pătrunde apoi prin ajutajul liniar (germ. *Kernspalte*) în corpul central al tubului, unde pune în mișcare aerul, astfel încît coloana de aer a tubului intră în vibrație. Dacă tubul este lung, coloana de aer oscilînd rar sunetul va fi grav, iar dacă este scurt, sunetul va fi proporțional mai acut. Deci, de lungimea părții superioare depinde înălțimea (2) sunetului. Cam 80% din



Organum

(*discantus**, *fauxbourbon** etc.) pornesc de la o., această formă de bază a cîntului pe două voci. (M. M.)

orgă (gr. ὄργανον „unealtă", „instrument", „instrument muzical"; lat. *organum*; fr. *orgue*; germ. *Orgel*; engl. *organ*; it. *organo*), instrument de suflat complex, bazat pe un sistem de tuburi sonore. Sunetul o. se produce prin introducerea aerului sub presiune în tuburi odată cu acționarea manualului* (manualelor), a pedalierului (1) și a sistemului de acționare a registrelor

totalul tuburilor unei o. sînt labiale (doar la o. de tip fr., cîteodată, întîlnim relativ ceva mai multe registre linguale). Dacă tubul este închis, el va emite octava* inferioară, în comparație cu un tub de aceeași lungime. *Tuburile linguale* produc sunetul cu ajutorul unei ancii* metalice (ca la armoniu*, acordeon*, muzicuță*). Admisia vîntului este aproape la fel ca la tubul labial, doar aci vîntul pune în vibrație și ancia (a cărei grosime are influență asupra timbrului*). Tubul lingual poate să aibă și o parte superioară,

un pavilion*, în vederea amplificării sunetului. Forma pavilionului, cilindrică, conică, de mensura largă, sau îngustă, are o influență hotărîtoare asupra timbrului. Anciile sînt de două feluri: *batante* (ca la cl., sax.) și *libere* (ca la acordeon, armoniu). Tuburile sînt grupate în rînduri de *registre*. Fiecare registru reprezintă un rînd complet de tuburi; fiecărei clape a claviaturii îi corespunde un tub. Ele se deosebesc prin: înălțime (de 8', 4', 2'), timbru („principal", „flaut", „oboi", *vox humana*) și intensitate (2). Există registre de 8' (cca 30 cm), unde *do* măsoară c. 2,38 m, de 8', de 4' care, apăsînd pe aceeași clapă, sună cu o octavă mai sus, de 2' (cu 2 octave mai sus), de 16' (cu o octavă mai jos), 32', 64'. Registrele sînt grupate și ele la rîndul lor în *registre de buză*, de fond (fr. *jeu de fond*, germ. *Grundstimmen*), cele de 16', 8', 4' (la o. fr.) și cele 16', 8' (la o. germ.) aflate în manualul principal; cele de 8' și 4' se află în positiv*. *Registre de aliquote* (3) (fr. *jeux de mutation*, germ. *Aliquoten*) sînt registre care reprezintă armonicile* superioare. Registrul de $2^{2/3'}$ sună cu o duodecimă* mai sus decît este notat, reg. de 2' cu 2 octave mai sus, $1^{3/5}$: ca terță* deasupra octavei secunde, $1^{1/3'}$, cvinta* deasupra octavei secunde, $1^{1/7}$: ca septimă* mică deasupra octavei secunde, 1' cu trei octave mai sus etc. *Registre mixte*, mixturile (2) (fr. *jeux composés, fourniture*; germ. *Gemischte Stimmen, Mixturen*) de două voci (2) (de ex. o combinație între cvinta $2^{2/3'}$ și terța $1^{3/5'}$), de 3', de 5', de 7'. Registrele mixte folosesc tuburi labiale. Timbrul, culoarea registrelor se obține prin *mensura* (germ. *Mensur* — v. *diapazon* (2)), lărgimea tubului. Fiecare orgă dispune de *corul principalelor* (fr. *jeux de fonds*) (16', 8', 4', cu mensura medie și largă), *corul flautelor* (registre de 16', 8', 4', 2', 1', aliquote, cu mensura largă), *registre care imită alte instr.* („viola", „violino", „violoncello"), cu mensura îngustă (*toate aceste registre folosesc tuburi* linguale) și *corul registrelor cu ancii*, unele din ele de asemenea imitatoare a unor instr., sau a vocii umane („oboi", „trompetă", „trombon", „*vox humana*"). Registrele cu ancii se despart în două grupe, una folosind tuburi cu pavilionul normal („trompetă", „oboi") celelalte cu pavilionul scurt („vox humana", racket"*, „regal"*). Numărul tuburilor folosite diferă de la un instr. la altul. O o. medie de 25 registre are c. 1900 tuburi. Cea mai mare o. din țara noastră, cea din studioul de concerte al Radioteleviziunii din București, are, de ex., c. 8 000 de tuburi sonore, împărțite pe 4 manuale și pedalier. *B. Mecanica de suflat* produce vîntul cu ajutorul unui sistem de foale, acționate manual sau pedal. În decursul timpului au fost folosite mai multe tipuri de foale, care aveau o caracteristică comună: comprimarea aerului aspirat. Important este ca presiunea să rămînă constantă. În jurul anului 1900, a apărut ventilatorul electric care a luat locul foalelor chiar la o. de construcție veche, cu ajutorul lui obținîndu-se o presiune mai constantă. Presiunea se măsoară în mm (de ex. 75 mm „presiune de vînt" ridică o coloană de apă într-un tub-eprubetă la 75 mm). La o. vechi se folosea o presiune de vînt de la 50 — 75 mm. Mai tîrziu, în sec. 19, au fost preferate presiuni mai mari, ce atingeau 120 mm, din cauza utilizării anumitor registre cu 300 mm, așa-numitele registre de „presiune înaltă", la care, între timp, s-a renunțat (orga Bisericii luterane din Sibiu are asemenea registre). Printr-o conductă, vîntul este adus spre *magazia de vînt*, iar de acolo acționat fiind de organist cu ajutorul *mecanismului de tractură*, spre tuburile sonore, plasate pe magazia de vînt, prevăzut cu ventile de admisie, care, dacă clapa legată cu tubul respectiv este apăsată, permit intrarea vîntului în tub. Au fost folosite mai multe tipuri de magazii și diferite sisteme de ventile. Cele mai eficiente în vederea obținerii unei sonorități cît mai clare, a unor sunete mai curate, a posibilităților de combinare a registrelor și a unui atac cît mai precis, s-au dovedit a fi sistemele *Schleifladen* și *Springladen*, folosite în epoca barocului*. În sec. nostru, mai toate o. noi folosesc din nou aceste sisteme de construcție. *C. Mecanismul de acționare a ventilelor de admisie*. Legătura între claviatură și tuburi este realizată cu ajutorul tracturii. Există o *consolă* (masă de comandă), pe care sînt plasate *manualele* (de de la 1—5), cu clapele respective, Do — sol³, la³ (56—57 de clape), și pedalierul, Do — fa¹ (30 de clape). Legătura între clapă și ventil se poate realiza cu ajutorul diferitelor sisteme. Cel *mecanic*, bazat pe un complex de pîrghii, care, acționînd precis, face însă ca în momentul folosirii tuturor registrelor clapele să „meargă" foarte greu, nepermițînd o agilitate prea mare în tempo (2)-urile rapide. În anul 1832 Barker inventează un sistem de pîrghii care acționează mecanismul de tractură spre ventil cu ajutorul *vîntului, ușurîndu-se astfel mult atacul clapelor*. Sistemul rămîne însă mecanic. În sec. 19 apare un nou sistem de tractură, cel *pneumatic*, unde legătura între clapa și ventil este realizată cu ajutorul unei conducte înguste de plumb și o magazie de vînt montat în consolă. Apăsîndu-se pe clapă, vîntul intră în conductă și deschide ventilul tubului sonor. Sistemul pneumatic este mai simplu, mai ieftin, dar atacul imprecis, iar sunetul întîrzie, în funcție de distanța între consolă și tub. Mai nou se folosește *sistemul electric* în care, cu ajutorul unor electromagneți, se deschide ventilul de admisie a tubului sonor. Cu toate neajunsurile sale, cea mai bună tractură s-a dovedit însă a fi totuși cea mecanică. În zilele noastre constructorii de o. revin din ce în ce mai mult la aceasta. Pe consolă mai sînt montate pîrghiile pentru registre. Am văzut că tuburile sînt grupate pe rînduri de registre. Ele pot primi „vînt" doar cînd pîrghia registrului este „trasă", altfel, cu toate că se apasă pe clapă și se deschide ventilul de admisie, tubul nu sună

pentru faptul că nu există vînt în magazia registrului respectiv. Și aceste pîrghii pot fi acționate mecanic, pneumatic sau electric. ■ **O.** este un instr. cunoscut deja în antic. În sec. 2 î.e.n. (170) un anume Ktesibios construiește o **o.** hidraulică *(hydraulis, organum hydraulicum)* avînd tuburi, un fel de claviatură și foale. Comprimarea aerului se realiza cu ajutorul apei. La Roma și la Bizanț, **o.** era utilizată mai ales în teatru. În Europa apuseană a ev. med., prima **o.** apare în anul 757, cînd împăratul bizantin Constantin Kopronymos face cadou o **o.** regelui Pippin. Acele instr. extrem de mici, dispuneau de 8–15 tuburi, 1–2 octave diatonice (do-do[1]). În jurul anului 980 se găsea la Winchester o orgă cu 400 de tuburi și două manuale. În sec. 12, tuburile sînt împărțite în registre; în sec. 14 se inventează, în Germania, pedalierul, iar, în sec. 15, tuburile linguale. În țara noastră (Transilvania), construcția de **o.** a început relativ devreme. Primul nume de organist și constructor, care apare într-un document (1429), este cel al lui *Johannes Teutonicus* din Feldioara (Marienburg). Desigur s-au construit și înaintea acestei date **o.** în diferite orașe. Cea mai veche **o.** păstrată în forma ei originară este probabil cea din Biserica luterană din Rupea (1726), iar cel mai valoros instr. se află la Biserica Neagră din Brașov, construită de către Carl August Buchholz, Berlin (1836–1839); are 76 de registre (63 sunătoare). V. *regal; orga di legno; positiv.*

Bibliogr.: Riemann, H., *Handbuch der Orgellehre,* [3]1912; acelaș, *Orgelbau in frühen Mittelalter*"; Kinckeldey, O., *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts,* Leipzig, 1910; Hans Kotz, *Das Buch von der Orgel*; Bickerich, V., *Muzica de orgă în țara noastră,* în: *Studii de muzicologie,* vol. 1, Buc., 1965 (As. P.)

orgă americană (echiv. engl. *cottage organ*), tip de armoniu*, care *aspiră* aerul, deci nu acționată prin vînt comprimat ca orga* sau armoniul obișnuit. Datorită acestui fapt, sonoritatea este mai catifelată. (As. P.)

orgă de cristal, instrument, inventat în anul 1956 în Franța de către frații Bachet și J. Lasy. Principiul acustic de producere a sunetelor este asemănător cu acela al frecării marginii unei cupe de cristal cu degetul înmuiat. Aici, sunetul este produs de bare rotitoare. Are o sonoritate complexă, asemănătoare cu cea a orgii*. (As. P.)

orgă electronică, instrument electrofon* de tipul orgii*. Este prevăzut cu o consolă de orgă, avînd unul sau mai multe manuale*, pedalier* și registre **(II)** cu aceleași denumiri ca la orgă. Sunetul este produs pe altă bază decît la orga tradițională și diferă de la un producător la altul (de unde și denumirea respectivelor **o.** *(Ahlborn, Hammond, Lipp, Wurlitzer* etc.), pe principiul electromagnetic sau electrostatic, captînd și amplificînd vibrații produse de ancii* sau de discuri rotitoare, sau, mai nou, pe bază electronică cu ajutorul unor generatori de sunete (transistori, lămpi, condensatori). Diferențierea timbrului* se realizează, la **o.** propriu-zisă, pe baza selectivă, prin programarea spectrului de bază. Registrele de armonice* superioare se obțin pe baza sistemului multiplex. Există difuzoare* pentru frecvențele* înalte, medii și grave. Reverberația* este reglabilă. Se poate obține un crescendo* de cea mai mare amploare. **O.** nu reprezintă o copie a unor orgi istorice. Fiind cu mult mai mică și mai ieftină decît orga clasică și putînd și transportată ușor și amplasată în orice sală, **o.** a cunoscut în ultimul timp o răspîndire relativ mare, mai ales în orch. de muzică ușoară* și de jazz*. Dar pentru că nu poate atinge perfecțiunea atacului **(1)**, nu are spectrul sonor și posibilitățile de mixaj (v. mixtură **(2)**) ale orgii cu tuburi, **o.** nu a putut înlocui clasicul instr. în redarea muzicii. (As. P.)

Orgelklavier (cuv. germ) v. **claviorganum.**

Orgelmesse (cuv. germ. „misă de orgă"), misă **(2)** scrisă pentru orgă* solo, conținînd aceleași părți ca și misa pentru cor sau pentru cor și orchestră: Kyrie*, Gloria*, Credo* (ce lipsește cîteodată), Sanctus-Benedictus*, Agnus Dei*. În anumite mise pentru orgă mai apare și *Offertorium**. **O.** reprezintă totodată un fel de practică organistică, în cadrul căreia instrumentistul, luînd ca bază un fragment dintr-un coral gregorian*, un *cantus firmus**, improvizează*, sau compune o contramelodie, un c. punct figurat. La început, *c.f.* a fost întotdeauna la vocea **(2)** inferioară, iar c. punctul la cea superioară. Această practică este consemnată deja înaintea sec. 14. Primul document de care dispunem este fragmentul de la Robertsbridge (1320). *Codex Faenza* (în jurul 1400) conține un Kyrie separat și două Kyrie împreună cu Gloria, toate bazate pe *c.f.* luate din Misa *Cunctipotens genitor* (nr. 4). În *Fundamentum organisandi* al lui Johannes Buchner (1520) se găsește o misă completă *(missa Pentecostalis)*. În sec. 15, **O.** devenise forma principală pentru acest instr. În muzica fr. a sec. 17 dispare *c.f.* După Reformă, și în muzica protestantă, **O.** a continuat să fie folosită. (As. P.)

Orgelregal v. **regal.**

orgue de barbarie v. **mecanice, instrumente.**

orgue de choeur (cuv. fr. „orgă de cor") v. **grand orgue.**

ornament(e) **(note de ~),** (it. *abbellimenti*; fr. *agréments*; germ. *Verzierungen*; engl. *graces*), note melodice* și formule **(I)** ce „înfrumusețează" linia melodică, cu înflorituri de scurtă durată, fără a-i modifica sensul inițial

apogiatura* scurtă
apogiatura lungă
mordentul* simplu
mordentul dublu
grupetul* superior
grupetul inferior
trilul*
arpeggiato*
glissando*
portamento*

Ornamente

(principal). Între cele mai frecvente: (ex.) — *floritura*: scurte pasaje melodice scrise cu note mici, plasate între două note reale dintr-o melodie. — cadența melodică sau cadența de bravură: pasaj ornamental mai lung, plasat de obicei în lucrări concertante în puncte culminante. V. *cadență* (2). (I. R.)

ornamentare, procedeu de variație (1) a unei melodii vocale sau instrumentale prin adăugarea unor note* sau grupe de note acce-

Ornamentarea în stilul claveciniştilor francezi (Sfîrşitul piesei „L'Amphibie" de Fr. Couperin)

Ex. 1



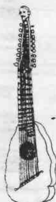


Ornamentarea în melodia populară românească (Începutul cîntecului „Vai, mînca-te-ar focu' dor", din Năsăud, culeg. C. Brăiloiu)

ornamentare

sorii de durată mică, numite ornamente*. Avînd la origine tendința spontană spre improvizație*, o. apare în arta interpretativă încă din cele mai vechi timpuri. Gustul pentru o. precum și formele ei au fost însă diferite de la o epocă la alta, oscilînd între limitele unei extreme abundențe și libertăți și între cele ale unei maxime sobrietăți și preciziuni. Modalitățile o. pot fi împărțite în categorii, reprezentînd totodată etape evolutive ale acestei maniere: 1) o. cu totul improvizată* a melodiei, fără vreo indicație specială, realizată în exclusivitate potrivit fanteziei, sensibilității și tehnicii interpretului; 2) o. în baza unor semne convenționale, puse deasupra unor note ale melodiei; 3) o. cu notarea exactă, cu caractere mici de durate (1) neproporționale, a tuturor sunetelor ornamentale. În cursul acestei evoluții au luat naștere o serie de figuri ornamentale destinate adăugării sau înlocuirii notelor din melodie. Denumirile lor, semnele prin care erau indicate, precum și modul de execuție, diferă după limbă, epocă și stil. O parte dintre ele s-au menținut pînă în zilele noastre ca figuri ornamentale obișnuite ale muzicii tradiționale (apogiatura*, trilul*, mordentul*, grupetul*, arpegiul* etc. v. și ornamente). Cunoașterea temeinică a o. în diferite epoci stilistice, este indispensabilă interpretării sau reeditării corecte a unei opere. ■ Indicații ale unor figuri ornamentale se întîlnesc încă din epoca monodiei* medievale religioase și laice, iar mai tîrziu se găsesc și în perioada de dezvoltare a polif. În timpul Renașterii* însă, o. devine o adevărată tehnică, sistematizată în lucrările didactice ale epocii, constînd din însușirea a numeroase figuri (1) ornamentale numite *diminutiones* sau *passaggi*. Avînd doar un rol decorativ și pe de altă parte nesocotind textul, ele sînt înlocuite, spre sfîrșitul Renașterii, odată cu apariția monodiei (2) acompaniate, prin alte ornamente numite *affetti*, cu funcție expresivă în slujba textului. ■ În sec. 17 și 18, arta o. ia o mare amploare, atît în muzica instr. cît și cea vocală. Virginaliștii engl. și apoi claveciniștii fr. utilizează numeroase figuri ornamentale, notate prin diferite semne, al căror mod de execuție necesita adevărate tabele explicative. (La Fr. Couperin se întîlnesc 27 asemenea figuri). (Ex. 1). J. S. Bach întrebuințează cu mai multă moderație aceste figuri, pe care de cele mai multe ori le scrie complet, prin note muzicale. În muzica vocală, interpreții epocii, în căutarea unui cît mai desăvîrșit *bel canto*, recurg la o o. excesivă, improvizată sau indicată de compozitor.

Odată cu sfîrșitul sec. 18, interesul pentru o. scade, *pentru ca în epocile următoare să nu* mai apară decît cazuri izolate de exacerbare a acestei maniere (Chopin). ■ Pe lingă funcția sa melodică, o. contribuie la dezvoltarea formei*, prin rolul său în producerea variațiunii* (v. și temă). Ea are și repercusiuni verticale, contrapunctice și armonice, *prin producerea heterofoniei* și a disonanțelor*. ■ Monodia (1) pop. românească este înzestrată cu o bogată o., constînd din numeroase formule, unele cu rol decorativ, altele incluse în melodie. Ele stau la baza improvizației și a producerii variantelor (I, 1) acestor melodii. (Ex. 2). (L. C.)


Orpheoreon

orpheoreon /orfeoreon/, instrument cu coarde ciupite din sec. 17 de registru (I) grav. De *mari dimensiuni*, avea cordarul* montat oblic pe fața ce susținea 8 perechi de coarde metalice. Tastiera* era împărțită prin 16 bare metalice în semitonuri. (W. D.)

Orphika (cuv. germ. /orfika/), pian* portabil de mărime miniaturală, avînd însă claviatura* obișnuită (cu o extindere de aproximativ 3 octave*), utilizat pentru studiul zilnic în timpul unei călătorii (W. D.)

ortrină (< gr. ὄρθρος, *orlros* „dimineața") v. utrenie.

oscilație v. vibrație ; frecvență.

osmoglasnic v. catavasier (1).

ossia *(cuv. it. „sau, ori")*, indicație ce desemnează, varianta (I, 2) unui fragment muzical, vocal sau instrumental, de obicei o versiune simplificată a unui pasaj de mare virtuozitate*. Această variantă se află notată deasupra sau dedesubtul portativului* principal ori în sub*solul paginii.*

ostinato (cuv. it., de la lat. *obstinatus* „încăpățînat, perseverent, persistent"), cuvînt intrat în terminologia muzicală pe la 1700 și folosit inițial ca sinonim cu *obligato** ; desemnează revenirea constantă a unei substanțe muzicale clar delimitate, fie de ordin ritmic, fie melodic sau arm., fie mixtă, și care constituie un principiu de articulare* și totodată de unificare a discursului muzical. În acest sens larg, o. este un reper care, ca *fundal, asigură sensul* edificiului muzical lăsînd fanteziei improviza*torice* o mare libertate de desfășurare ; prin* aceasta se înrudește cu burdonul (I), *punctul de orgă* (v. *pedală* (2)) sau *isonul**. Principiul o. înțeles ca o constantă variabilă există în orice muzică de tradiție orală, unde discursul muzical se organizează pe temeiul unei formule muzicale constante sau a unui prototip (v. *maqam*, mod, *râga, malagueña*), ceea ce caracterizează dealtfel și elementele formale sau structurale ale *jazz*-ului* *(boggie-woogie*, riff*, stomp*)*. ■ Ca procedeu, tehnică de compoziție, o. înseamnă „repetarea continuă a unei teme cu contrapunctul* mereu variat" (H. Riemann), apărînd la partida* cea mai importantă în construcția piesei respective (Ex. 1). ■ *Bas* o. (it. *basso* o. ; engl. *ground bas* ; fr. *basse contrainte*) este



81

Ex. 2

J. S. Bach, Missa în si minor, Crucifixus.



Ex. 3

Arie din opera Încoronarea Popeii de Cl. Monteverdi







Molto moderato ♩ = 58

A. Honegger, Simfonia a II-a

Ex. 4

pp

ten.

Ostinato

numai o formă a o., dar cea mai importantă din decursul istoriei* muzicii europ.: provine din *cantus firmus** sau *tenor* (3) constituind, temeiul întregii compoziții în muzica polif. (Ex. 2), dar și din unele forme de dans*. *Passacaglia** și *ciaconna** și unele arii* (ex. 3) sînt în general construite pe un bas o. Tehnica o. este reluată începînd cu Haydn, Mozart, Beethoven și valorificată, ca mijloc de construcție formală, și în perioada contemporană (Ex. 4)

ottava v. **all'ottava**.

overtones (cuv. engl.) v. **armonice, sunete**.

182

p, abrev. pentru *piano**, *pedală* (1), *piatti* (v. *talgere*), *proposta* (v. *subiect*), *parte* (2).

pa 1. Denumire dată în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) unuia din cele șapte sunete diatonice, care corespunde în nomenclatura silabică lui *re**. **2.** Numele celui de-al cincilea sunet în gama* indiană. (T. M.)

padovana (padoana ; paduana) v. **pavană.**

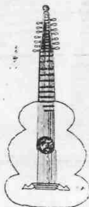
paenultima vox (loc. lat. „sunetul penultim"), în tratatele ev. med., sunetul de dinaintea sunetului final *(ultima vox, vox finalis* v. finală) în cadrul unei *clausula**. Poate fi la distanță de un ton* (= subton*) sau de un semiton* (= *subsemitonium modi**) față de finală. În polif. sec. 13 este prelungit adesea printr-un *organicus punctus* (ceea ce a devenit ulterior punct de orgă — v. pedală (2)). (G. F.)

paidușca v. **rustemul.**

paleografie muzicală v. **Solesmes, școala de la ~.**

palimbahius v. **antibahius.**

panahidă (panihidă) (BIZ.) (< gr. παννυχίς, *pannihis*, de la πᾶν *pan* „tot" și νύξ *nix* „noapte" + ᾄδω *ado* „cînt") **1.** Priveghere (slujbă) de toată noaptea. La început aceste priveghери se făceau mai ales în ajunul sărbătorilor mari sau, mai rar, în case la căpătîiul celor morți. Pentru că unele rugăciuni erau consacrate memoriei celor răposați, numele de **p.** s-a dat apoi în exclusivitate ceremoniei pentru aceștia. În acest sens, **p.** este sin. cu parastas (< gr. παρίστημι „a veni în ajutor", παραστάσις „a aduce aminte de suflet"). **P.** sau parastasul este prescurtarea slujbei înmormîntării. V. și *requiem*. **2.** Cartea care cuprinde slujbele funebre. (S. B. B.)



Pandora

pandero v. **tamburină.**

pandora, instrument cu coarde ciupite din sec. 16—17, de registru (1) grav, avînd, prin eclisele alcătuite din trei curburi paralele, o formă rar întîlnită. Între cordarul* așezat drept și jgheabul capului erau întinse 5—7 perechi de coarde. (W. D.)

panihidă v. **panahidă.**

pantomimă, mod de exprimare artistică a acțiunii, gîndurilor, sentimentelor prin mișcare corporală, mișcare a miinilor (gestică) și expresie a feței (mimică). **P.** are o origine arhaică, fiind poate una din primele forme de comunicare ale oamenilor și făcînd parte integrantă din ceremoniile cultice și din alte fenomene sincretice*. În antic., **p.** era însoțită de muzică și se desfășura de ex. în cadrul tragediei* gr. De-a lungul vremii, **p.** a căpătat diverse forme și întrebuințări în spectacole și ceremonii, fiind prezentă și în Imperiul Bizantin (spectacolele cu măști) și în Renaștere* (antractele din *Commedia dell'arte*), apoi în baletele* fr. și în spectacolele engl. *(masque)*. Odată cu sec. 18, **p.** este cuprinsă în baletele clasice (al căror ctitor a fost J. G. Noverre) — perpetuate pînă azi — și în baletele moderne (în care s-au produs transformări, prin stilizarea mișcării și concentrarea simbolică a gestului precumpănind chiar asupra elementului coregrafic*). **P.** a stat și la baza primelor filme, a filmelor mute, în care a făcut o adevărată epocă și a determinat stilul inimitabil și etern poetic al actorului Charles Chaplin, în renumitul personaj Charlot. Astfel **p.** se afirmă constant, în fiecare epocă, și capătă variate forme de expresie și de spectacol, fiind viabilă și astăzi, fie în arta mimilor, fie în balete. (M. M.)

papadichie (< gr. παπᾶς „preot", ᾄδος (ὁ) > παπαδικός, παπαδική, care aparține preoților, maistorilor") (BIZ.) **1.** Partea teoretică în care se prezintă latura tehnică, de meșteșug a muzicii psaltice (v. bizantină, muzică), deci: semnele muzicale, mărturiile*, ftoralele* etc. și combinarea acestora. Termenul este cunoscut cu acest sens între sec. 14—19, iar din prima jumătate a sec. 19 și cu sensul de *gramatică muzicală* (v. *propedie*). **2.** Colecție de cîntece în stil papadic (v. ch, stil). În sec. 19 se întîlnește și forma: *papadică* (A. Pann — *Bazul teoretic...*, p. XXIV).

Bibliogr.: Fleischer, O., *Neumen-Studien III. Die spätgriechische Tonschrift*, Berlin, 1904, p. 6; Riemann, H., *Die Metrophonie der Papadiken als Lösung der Rätsel der byzantinischen Neumenschrift*, în: *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, Jahrgang, IX, Heft I, Oktober-Dezember, 1907, p. 1; Wellesz, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, [2]1962, p. 284 și urm.; Macarie, Ieromonahul, *Theoreticon sau privire cuprinzătoare a meșteșugului musicii bisericești după așezămîntul Sistimii cea noua*, Viena, 1823, repr. Buc. [4]1976 (ed. îngrijită de Titus Moisescu); Pann, A., *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, Buc., 1845, Întru a sa Tipografie de Muzică bisericească; Breazul, G., *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. II, ed. îngrijită de Gh. Firca, Buc., 1970, p. 43 și urm.

papadic, stil ~ (BIZ.) v. **eh ; papadichie (2) ; stil.**

paparudă, ritual de secetă practicat de copii (unul din ei fiind îmbrăcat în verdeaţă şi purtat prin sat), care cîntă o invocaţie pentru ploaie, continuată cu urări de belşug în animale şi grine. Melodiile, diferenţiate regional, sînt de factură arhaică, reduse ca material sonor şi formă arhitectonică. De obicei strofa muzicală este amplificată cu un refren* specific *(paparudelco, paparudito* etc.), iar ritmul este vioi, regulat, ca de joc*. Unele melodii se apropie de melodica şi ritmul colindelor*. În ultimul sec. jocul p. este practicat de ţigani, la sate şi la oraşe. Sin. : păpălugă, păpăruţă, mămăruţă, dodolă, dodoloaie.

Bibliogr.: Burada, T. T., *Despre întrebuinţarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale pop. român*, în: Almanah Muzical, III, 1877; Breazul, G., *Patrium carmen*, Craiova, 1941; Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae*, Viena, 1715; Ursu, N., *Cîntece şi jocuri din Valea Almăjului*, Buc., 1958; Comişel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967. (E. C.)



Paparudă

parafonie (< gr. παρά φονή *para phonē*, „sunet alăturat") **1.** În teoria muzicii greceşti*, asocierea unui sunet cu cvinta*, cvarta* şi undecima* acestuia, în contrast cu antifonia* (cîntarea în octave*) şi sinfonia (cîntare la unison*). **2.** Mişcarea (1) paralelă (2) a vocilor (2) în organum*. (G. F.)

parafrază (< gr. *paraphrasis* „descriere"; fr. *paraphrase)*, lucrare muzicală bazată pe teme cunoscute (de obicei aparţinînd altui compozitor decît autorul p.), cu pasaje de pură virtuozitate (de. ex. p. *de concert)*. În creaţia lui Liszt şi a contemporanilor săi, p. erau improvizaţii* de concert pe teme* din opere* la modă (Rossini, Weber, Wagner, Verdi,, Gounod, Meyerbeer, Auber etc.). V. *fantezie* (2). (I. R.)

paralelă 1. *Tonalitate* (2) p., v. relativă. **2.** *Mişcare* (1) p., una dintre posibilităţile fundamentale de conducere a vocilor (2), evoluţia a două sau mai multe voci în acelaşi sens, intervalul* dintre ele rămînînd constant. Paralelismul vocilor este intim legat de naşterea polifoniei*, care a fost imaginată tocmai ca o urmărire în cvinte* şi cvarte* a cîntului dat *(cantus firmus*)*. Odată cu depăşirea fazei în care *organum**-ul (v. şi parafonie (2)) a mizat tocmai pe paralelismul acestor intervale considerate consonanţe* perfecte, ţesătura polif. s-a diversificat prin adoptarea şi a mişcărilor (1) contrare şi oblice*. Paralelismele au fost, de aceea, restrînse sau acceptate numai în cazuri speciale (v. mixtura (2)) şi, începînd cu maniera polif. a sec. 15, cvintele şi octavele* paralele interzise, regulă rămasă valabilă şi pentru stilul clasic al armoniei (III, 2) (G. F.)

parametru (< gr. παραμετρέω *parametreo* „a măsura, a compara"), mărime proprie fiecăruia dintre elementele de bază ale muzicii (înălţime*, intensitate*, durată*, timbru*, atac*), care serveşte la caracterizarea unor proprietăţi ale acestui element. Prin substituirea termenilor, p. a devenit sin. cu element muzical. Dacă elementul se constituia, ontologic, ca parte a unui întreg — sunetul* muzical —, p. reprezintă din contră o unitate autonomă, integrabilă într-un tot *structural sau manevrabilă fără discriminare* sau ierarhizare (de ex. prin serializare — v. serie; serialism). În plus, distincţia ce se făcea între mărimea fiz. a înălţimii (1) şi proprietatea muzicală a înălţimii (2) — şi tot astfel în cazul intensităţii (1) şi al intensităţii (2) etc. — dispare în noţiunea de p., proprietăţile sunetului fiind exprimate astfel direct şi cumulativ prin mărimile corespunzătoare: înălţimea prin *Hz*, intensitatea prin *db*, duratele prin *sec*, ceea ce convine în primul rînd muzicii electronice*, dar şi oricărei alte muzici în care respectivii p. nu depind de un sistem (II) imanent, predeterminat*, de tip tradiţional (mod*, tonalitate (1), formulă (I) sau mod (III) ritmic etc.), ci numai de un sistem — serial, numeric, geometric, suprasemantic etc. — determinat, imaginat de compozitor. Termenul cunoaşte însă şi o răspîndire în afara acestei zone de gîndire muzicală, datorită caracterului său sintetic, de pildă în cadrul operaţiilor analitice aplicate laturii structurale a muzicii. (G. F.)

parastas v. **panahidă (1).**

pardessus de viole v. **viole (1).**

paresimier (deformare a cuv. lat. *quadragessima* „40 sau patruzecime"), volum de cîntări bisericeşti din perioada postului mare. (N. M.)

parlando (și **quasi p.** sau **parlante**) (cuv. și loc. it „vorbind", „aproape vorbind", „vorbitor") 1. Indicație tehnică (și de expresie) în muzica vocală, care cere emiterea sunetelor într-o manieră apropiată de cea a vorbirii (v. *Sprechgesang)*. În opera* comică it. din sec. 18 și 19 p. joacă rolul recitativului*. P. se indică uneori prin cruciulițe ce înlocuiesc pe portativ* notele obișnuite (Ex. :). 2. Indicație de expresie în muzica instr., sin. cu *cantando** sau *cantabile**. Cînd se referă la pasaje scurte, p. se indică prin semnele ⌣ ⌢ așezate deasupra sau dedesubtul notelor. 3. P. *giusto* și p. *rubato* (v. *sistem* (II, 6)).

parodie, piesă cu caracter de glumă muzicală, în care se parafrazează (v. parafrază) una sau mai multe teme*, dîndu-li-se un sens humoristic. (I. R.)

pars quinta (cuv. lat. „partea a cincea") v. **quintus.**

parte (it. *parte;* fr. *mouvement;* germ. *Teil, Satz)* 1. Secțiune a unei lucrări ciclice* (ex.: dansul* într-o suită; mișcarea **(3)** în sonată, simfonie*, concert **(2)**; subdiviziunea cea mai mare într-un oratoriu* corespunzătoare actului* în operă*). 2. partidă **(2)**; știmă*.

partidă 1. Compartiment dintr-un ansamblu **(I, 2)** muzical, format fie dintr-un singur interpret (în ansamblul cameral: ex.: un membru dintr-un cvartet **(1)**), fie din mai mulți interpreți (ex. p. vl. I dintr-o orch.). 2. Parte **(2)**; voce **(3)**; știmă. (I. R.)

partimen v. **jeu-parti.**

partimento, în sec. 17 și 18, practică a improvizării* de melodii și chiar de piese complete pe baza unui bas notat (o lărgire a procedeului basului cifrat*). De asemenea, a fost intens cultivată în epoca barocului* tîrziu ca procedeu de instruire muzicală, p. reprezentînd un exercițiu de armonie **(III, 2)** și de contrapunct*. Gaetano Greco, Francesco Durante, Giacomo Tritto au cultivat p. (O. B.)

partită (< it. *partita*, de la *partire* „a împărți"), termen întrebuințat cu diferite sensuri în special de italieni și germani, de la sfîrșitul sec. 16 pînă în sec. 18: 1. Echiv. cu partidă **(2)**. 2. De la sfîrșitul sec. 16 pînă la începutul sec. 18, una dintre denumirile pentru părțile izolate ale unei serii de variațiuni **(2)**. ■ Cele mai timpurii întrebuințări ale termenului se întîlnesc fie în descrierea dansurilor* *(partite et passagi di Gagliarda*, la Pr. Lutij, 1589), fie în muzica instr. *(Partite strumentali* de Gesualdo, către 1590). 3. Începînd din sec. 17, termenul este întrebuințat ca titlu pentru piese instr. (Froberger, 1695: *Diverse ... Partite di Toccate, Canzone, Ricercate, Alemande, Corrante, Sarabande e Gigue)* sau pentru o înlănțuire de dansuri instr. în sensul suitei* (piesele pentru vl. solo de J. S. Bach constînd din trei *sonate** *da chiesa* și trei p. 4. Sin. cu piesă, în general *(6 Parthien* pt. clavecin de Muffat).

Bibliogr.: Junk, V., *Handbuch des Tanzes*, Stuttgart 1930; Torrefranca, F., *Documenti definitivi sulla p.*, în *Kongress-Berricht*, Bamberg, 1963.

partitură (< lat. *partire* „a împărți, a separa"; germ. *Partitur;* fr. *partition;* engl. *score;* it. *spartito*), reprezentare grafică a unei opere muzicale plurivocale (v. multivocalitate), realizată prin intermediul notației **(I)** muzicale. P. are un caracter analitic, întrucît operează două tipuri de segmentări ale lucrării pe care o substituie: a) pe orizontală (axa succesiunii) în secțiuni, măsuri*, timpi **(I, 2)**, fracțiuni de timpi pe de o parte, iar pe de altă parte, în obiecte sonore componente; și b) pe verticală (axa simultaneității), în planuri de evenimente (melodice, armonice etc.) și în planuri timbrale. P. are în același timp și un caracter sintetic, întrucît corelează timpul de desfășurare cu celelalte dimensiuni ale compoziției **(1)** muzicale, exprimînd, în suprafață plană, o realitate tri- (sau pluri-) dimensională: spațiul sonor. Dispoziția pe verticală a vocilor **(2; 3)** (instr. sau glasuri) în p. respectă următoarele principii: 1) gruparea pe familii timbrale și 2) ordonarea, în cadrul acestor familii, după înălțimea **(2)** relativă (ambitus **(I)**), dinspre grav (jos) înspre acut (sus). În raport cu fenomenul sonor pe care îl substituie, p. poate fi prescriptivă, atunci cînd trasează coordonatele în limitele cărora lucrarea urmează să fie actualizată prin interpretare*, sau b) descriptivă, atunci cînd transcrie (sau transpune în cod grafic) o alcătuire sonoră muzicală anterior existentă. Transcrierea și interpretarea sînt relații funcționale reciproce între realitatea sonoră și cea grafică. Primele p. tipărite care ne-au parvenit datează din sec. 16: motetele* lui Verdelot, editate de Lampidius în 1537 și motetele lui C. da Rore, apărute în 1577: ele propuneau — ca soluție grafică de ultimă oră — înscrierea în aceeași pagină, în superpoziție, a liniilor melodice executate simultan. (Pînă atunci, lucrările muzicale multivocale se notau în știme* existente separat.) În decursul timpului, p. a evoluat în dependență biunivocă de evoluția limbajului muzical. Ea a atins complexitatea maximă prin p. simf., care a început să se contureze în a doua jumătate a sec. 18 (Haydn, Mozart) cîștigînd în complexitate pînă în sec. 20. Forma completă a unei p. simf. este următoarea (din grav înspre acut): orga, c. bassi, v. celli, violele, corul (b., t., a., s.), vocile **(1)** soliste*, vl. secunde și prime, harpa, pianul, percuția, tuba, trb., trp., cornii, c. fag., fag., cl., cornul engl., ob., fl. piccolo și fl. Pe un portativ* se consemnează unul sau două instr. (din aceeași familie) sau o partidă **(1)** (ex. vl.); familiile de instr. sînt unite printr-o acoladă*. Cheile* utilizate într-o p. simf. sînt, în ordinea importanței, următoarele: *sol, fa, do alto* și *tenor*. Instr. trans-

pozitorii (v. *transpoziție*) sînt: *cornul*, *cornul* engl., cl. și trp., iar cele semitranspozitorii: c.b., c. fag., fl. picc. și unele instr. de percuție acordabile: xil., celesta, vibrafonul etc. În ultima vreme, se preconizează notarea tuturor instr. la înălțimea reală, pentru facilitarea lecturii p. În jurul deceniului al cincilea al veacului 20, dezvoltarea rapidă și pluridirecțională a limbajului muzical a impus reconsiderarea sistemului de notare și a p. tradiționale. Aceasta din urmă s-a modificat, fie a) parțial, prin adoptarea — la fondul și în spiritul vechii notații — a unor simboluri grafice corespunzătoare noilor realități sonore, fie b) radical, prin utilizarea unor alte sisteme de notare, diferite de cel unic tradițional, sisteme adecvate orientărilor componistice contemporane: muzica concretă*, electronică*, aleatorică*, stochastică* etc. P. moderne au ajuns să se *deosebească substanțial atît între ele cît și* față de cele tradiționale. Astfel, p. de muzică concretă are aspectul unei tabulaturi*; p. de *muzică electronică este un grafic alcătuit* pe hîrtie milimetrică, a cărui descifrare solicită un volum imens de muncă; iar p. unui anumit tip de *muzică aleatorică este elaborată sub forma* unei pictograme care speculează puterea de sugestie vizuală a indicațiilor grafice. Întrucît noile modalități de notare nu sînt încă cristalizate și unanim acceptate, majoritatea p. ultimelor decenii sînt însoțite de anexe conținînd repertoriul simbolurilor speciale utilizate și al semnificațiilor acestora.

Bibliogr.: Stockhausen, K. H., *Musique et graphisme*, în: Rev. *Musique en jeu*, nr. 13; Dorflès, G., *Objectualité et artifice dans la notation musicale moderne*, *idem*, nr. 13; Nattiez, J. J., *Sémiologie et sémiographie musicales*, *ibid.*; Bentoiu, P., *Imagine și sens*, Buc., 1971; același, *Gîndirea muzicală*, Buc., 1975. (Ș.R.)

partiturophon v. **electrofone**, **instrumente**.

parture v. **jeu-parti**.

pasiune, gen (I, 2) muzical înrudit cu oratoriul* atît prin geneză (misterul medieval — v. dramă liturgică) și structură — două sau mai multe părți, fiecare divizată în numere* muzicale cuprinzînd arii (1), recitative* și coruri (2) — cît și prin ansamblul căruia îi este *destinat* — soliști*, cor (I) și orchestră*. Diferența constă doar în privința textului, care la p. este întotdeauna evanghelic (patimile). *Noțiunea de p. se întîlnește încă din* sec. 4 cînd în serviciul religios, în cadrul recitării textelor evanghelice, intervine melodia gregoriană*. În *sec. 12, textul liturgic este narat* de trei soliști, păstrîndu-se caracterul omofon*. Spre sfîrșitul sec. 15 și în sec. 16, se amplifică rolul corului, p. devenind o lucrare corală *a capella**. În această perioadă sînt reprezentative creațiile compozitorilor Jakob Obrecht, Orlando di Lasso, Joachim von Burgk și Heinrich Schüth. În sec. 17, genul se dezvoltă preponderent în mediul protestant, unde capătă și o anumită independență față de bis., își amplifică suportul muzical prin introducerea ariei* și prin adăugarea unui grup instr. (2 vl. și 4 *viole* da gamba*). Recitativul va fi acomp. de un bas continuu*, iar ariile și corurile de către orch. Treptat, către sfîrșitul sec. 18, p. devine o cantată* mai amplă (cînd s-a încercat inclusiv o parafrază metrică și ritmică a textului biblic, experiment neacceptat însă de către bis.). În acest sec. creații de referință au scris Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson; p. culminează cu lucrările lui J. S. Bach (*Johannes Passion*, 1723 și *Matthäus Passion*, 1729), în care se îmbină, la o înaltă tensiune dramatică, oratoriul cu p. (textul biblic și coralul*, aria lirică și corurile dramatice). *În sec. 19, se remarcă creația lui* Ludwig van Beethoven *Cristos pe Muntele Măslinilor (Christus am Ölberg)* iar în sec. 20, *Johannes-Passion* și *Matthäus-Passion* de Hermann Schröder și *Lukas-Passion* de Krzystof Penderecki. (I. S.)

passacaglie (< cuv. it *passacaglia*), dans* spaniol, la origine în ritm binar*, care se bazează pe o figură ritmică ostinată*. Exegeții consideră că numele este o denaturare a cuv. sp. *pasacalle* „cîntec de stradă", preluat în it. sub forma *passagallo*. Introdus în suitele * instr., devine o compoziție de factură polifonică*, cu aspect variațional*, în ritm ternar*, tema*, de 4 sau 8 măsuri, fiind expusă în bas (III). Spre deosebire de *ciaconă**, un alt dans introdus în suita





Passacalie

instr., tema nu suferă modificări în timpul travaliului variațional și nu este transferată în alte registre (I). Datorită acestei caracteristici, forma p. a fost preluată și de către unii compozitori contemporani care au construit lucrări de referință ale genului ca de ex. *Passacaglia pentru orchestră*, Op. 1 de Anton Webern. Compozitorii români au realizat creații de mare ținută (*Passacaglia și Toccata pentru orchestră* de Tudor Ciortea, *Passacaglia pentru pian* de Sigismund Toduță etc.) în care tema, de factură pop. (în compoziția lui S. Toduță, un cîntec de stea — ex. 1), conferă bogăție substanței sonore, valorificată cu măiestrie în variațiuni. Dar punctul culminant al perfecțiunii formei îl constituie *Marea Passacaglie în do minor* pentru orgă de J. S. Bach. (ex. 2). (I. S.)

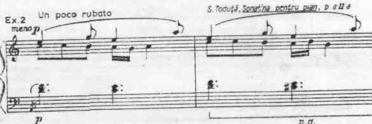
passamezzo (cuv. it. „jumătate de pas"), dans* italian din sec. 16—18, în tempo (2) rapid (eventual *alla breve**). Ca și pavana* corelată cu gagliada*, dans secvent lui saltarello*; mai rapidă decît pavana, constă din mai multe părți de tip variațional*. A pătruns în suită*. (Cl. L. F.)

passepied (cuv. fr. /paspie/ < vb. *passer* „a trece" și *pied* „picior"; engl. *paspy*), dans* în cerc, cu probabilă origine bretonă, în măsuri* de 3/4, 3/8 sau 6/8, în tempo (2) rapid. Formă* binară* sau din mai multe părți ce se repetă (ultimele fiind în minor*); este prevăzut uneori cu o anacruză*. A pătruns în muzica de balet* (Lully), în timpul lui Ludovic al XIV-lea. În suită* apare înainte de gigă* (stilizată se întîlnește la J. S. Bach în Suita engl. nr. 5). Debussy a scris o piesă în maniera p. (Cl. L. F.)

passus duriusculus (cuv. lat. „un mers mai aspru"), figură (2) retorică, proprie barocului* și descrisă de tratatele timpului (Ch. Bernhard, J. Burmeister), ca un mers „nenatural", într-o singură voce (2) sau în două voci (caz în care dă naștere unei false relații*). Tipul cel mai frecvent de p. este pasul cromatic*, coborîtor sau









Passus duriusculus





Saltus duriusculus

suitor, în cuprinsul unei cvarte* (ex. 1). „Tipar idiomatic" (S. Toduță), p. are implicații mai ample decît numai cele conferite *de concepția unei musica poetica, nu atît prin frecvența lui* în arta lui J. S. Bach, cît mai ales prin „accepțiunea sa armonică — polifonică — modală" (S. Toduță), constituind un punct de convergență între tonal* și modal*, niciodată abandonat. De aceea cunoaște o reală valorificare în muzica modală a sec. 20, cu deosebire prin transformarea formulei într-un mers tipic de bas (III, 1) (ex. 2) ■ O variantă de p. este *saltus duriusculus*, un salt melodic „mare" de sextă, septimă* sau interval mărit* ori micșorat* (ex. 3).

Bibliogr.: Gurlitt, W., *Zu J. S. Bachs Ostinato-Technik* in *Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung*, Leipzig, 1950; Eggebrecht, H. H., *Zum Figur-Begriff der Musica poetica*, AfMw, XVI, 1959; Toduță, S., *Formele muzicale ale barocului*, Buc., vol. I, 1969; Firca, Gh., *Caracterul modal al muzicii lui Sigismund Toduță* în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 14, Cluj-Napoca, 1979 (vol. omagial). (G. F.)

pastorală (< it. *pastorale* „păstoresc, cîmpenesc"), spectacol muzical apărut în sec. 16 în Italia, *al cărui subiect se baza pe o idilă păstorească, descriind încîntarea în fața naturii*, liniștea, puritatea sufletească a oamenilor simpli, trăind în această atmosferă de pace rustică. Termenul it. indică tocmai această atmosferă în care se petrece acțiunea spectacolului. **P.** a furnizat adesea subiecte operei* și baletului* (*Daphne* de J. Peri și G. Caccini, *Il rè pastore* de Cr. W. Gluck, *Bastien și Bastienne* de W. A. Mozart etc.). Ca atmosferă, P. a pătruns și în lucrări muzicale vocale (madrigale*, lieduri*) sau instr. și simf. (*La Pastorella* de A. Vivaldi, *Sonata pastorală* de D. Scarlatti, *Messa pastorală* de A. Diabelli, *Simfonia nr. 6 „Pastorala"* de L. van Beethoven, *Pastorala de vară* de Honegger etc.). În muzica românească, atmosfera pastoral-epică se asociază caracterului pop.: M. Jora (*Priveliști moldovenești*), M. Negrea (*Povești din grui*), Gh. Dumitrescu (*Suita cîmpenească*), Al. Pașcanu (*Pastorala pentru pian*) etc. V. *pastourelle*. (M. M.)

pastourelle (cuv. fr. [pasturel] „pastorală") 1. *Gen lirico-epic medieval, apropiat de cîntec*, dezvoltat și practicat pînă în sec. 13, de trubadurii* provensali (*pastorale, pastorila*) și de truverii* din N Franței. Textul literar înfățișează, într-un limbaj cu aluzii licențioase, o scenă de dragoste între un cavaler (care se confundă cu interpretul-autor) și o păstoriță seducătoare. 2. Termenul pare să fi fost folosit și anterior, desemnînd un anumit tip de scenete bucolice. V. *pastorală*. (S. R.)

patetico (cuv. it. „patetic"), indicație de expresie prin care se cere în interpretare imprimarea unui caracter pătimaș, înfocat, patetic. Indicația a servit unor compozitori la desemnarea caracterului unei întregi lucrări. Ex.: Beethoven, *Sonata patetica, pentru pian, op. 13*; Ceaikovski, *Simfonia a VI-a „Patetica"*.

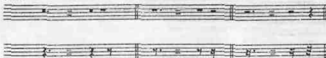
Pauke v. **timpan**.

pausa (cuv. lat.) v. **psalmodie**.

pause (cuv. engl.) v. **coroană**.

pauză, semn convențional, corespunzătoare *valorilor* de note, care indică întreruperea cîntării pe o durată determinată. P. sînt marcate* cu semne corespunzătoare notelor (ex. 1). Punctul* așezat în dreapta p. are același efect ca și în cazul notei: prelungește durata p. cu jumătate din valoare (ex. 2). Al doilea punct din dreapta p. prelungește durata acesteia cu încă un sfert din valoare (sau cu jumătate din valoarea primului punct). P. notei întregi este și semnul





Pauză

convențional cu care se notează p. unei măsuri* (de orice fel ar fi ea). V. *Generalpause*. (I. R.)

pavană 1. Dans* de curte din sec. 16. 2. *Piesă introductivă în suita* instr. a sec. 17*, provenită din p.(1). Originea și etosul* p. sînt controversate. Conform muzicologiei germ., este de obîrșie sp. (*pavo*, „păun"), obîrșie pentru care pledează caracterul său majestuos, grav. P. era urmată de obicei de un dans contrastant, *rapid, în măsură ternară* (gagliarda*, saltarello**

185

M.M. ♩ = 60

J. H. Schein, Padouana à 5
din Suita nr. 15 (Banchetto musicale)

f



Pavană

etc.). Numele — transformat în *padovana* — a fost folosit de unii maeștri it. ai lautei* pentru a desemna un dans diferit, vioi, bazat pe o anume formulă ritmică . La începutul sec. 17, p. pătrunde în suita instr. germ. sub forma unei introduceri (*intrada**) solemne, grandioase, cu fraze* largi și bogat ornamentate*. În jurul anului 1650, locul ei este luat de *sinfonia** sau *sonata** (ca părți introductive ale ciclului (1, 2) suită). Conform muzicologiei fr. p. este un dans de curte originar din Italia de N, rapid, în măsură ternară (12/8). Primele p. consemnate în partituri* (scrise sau tipărite) se semnalează la Veneția (1508, 1510, 1517), purtînd indicațiile: *padoane*, *paduana*, *padovana*. Transformarea p. într-un dans lent, solemn, s-ar datora preluării sale greșite, confuze, de către muzicienii sp., engl. și germ. Astfel, englezii credeau în originea iberică a dansului, denumindu-l „paduana hispanica''. Trebuie deci făcută distincția între *paduana* sec. 16, dans rapid și strălucitor, și p. suitei instr. a sec. 17, parte introductivă lentă a ciclului. În epoca modernă, au compus p. Fauré, Ravel, Enescu. (S. R.)

pavecerniță (BIZ.), slujbă care se săvîrșește în mănăstiri, după „cină'' sau după vecernie*, fapt pentru care se numește p. și este de două feluri: p. *mică* ce se oficiază în sîmbetele și duminicile din „păresimi'' (Postul mare) și în toate zilele din restul anului, cu excepția săptămînii „Luminate''; p. *mare* ce se oficiază de luni pînă vineri în „patruzeci''-me și în ajunul Nașterii și Bobotezei. Sin., *noptîndă*. Echiv. gr. *apodeipnon*. (N. M. și S. B. B.).

pavilion, denumire dată părții tubului instrumentelor de suflat din alamă, care se găsește la extremitatea opusă muștiucului*. Are formă de pîlnie cu o deschidere mai mare sau mai mică, în funcție de dimensiunea instr. respectiv. (M. M.)

pălimar v. cîntăreț (2).

pătrime (it. *nera*; fr. *noire*; germ. *Viertel*; engl. *quarter note* sau *crotchet*), valoarea* notei reprezentînd un sfert din nota* întreagă: ♩; *pauza** de p., , este tăcerea echivalentă cu durata unei p.

peanъ (gr. παιάν, παιών, în epopei παιήων), unul dintre cele mai importante cînturi religioase ale Greciei antice, făcînd parte din cultul lui Apollo, intonat adesea cu formula de invocare ἰὴ παιάν, după cum era supranumit zeul. P. este atestat inițial drept o cîntare ce glorifica victoria lui Apollon asupra șarpelui Phython. Dintre transformările ulterioare, cea mai frecventă este aceea de cîntec de invocare a ajutorului în luptă sau cîntec de recunoștință după o victorie. Este menționat și drept cîntec de mulțumire după stingerea unei epidemii (*Iliada*, I, 473) sau cîntec ce însoțește ofrandele rituale de dinaintea ospețelor (Platon, *Banchetul*, 176 a). Accepțiunea p. se extinde, putînd fi adresat și altor zeități (Zeus, Poseidon, Dyonisos, Asclepios) sau, în perioada elenică, și unor persoane particulare. Cel mai însemnat autor de p. este considerat Thaletas. Singurul fragment de p. în notație muzicală (II) păstrat pînă astăzi se află la Berlin.

Bibliogr.: Fairbankt, A., *A Study of the Greek P.*, în *Cornell Studies in Classical Philology*, XII, New York, 1900; Deubner, L., *Der P.*, in: *Neue Jahrbuch für das klassische Altertum*, XXII, 1919.

peasnă v. odă (2).

pedală *1*. Dispozitiv existent la anumite instrumente, constînd dintr-o pîrghie de antrenare a unui mecanism și care se acționează cu ajutorul picioarelor. ■ La orgă*, p. servește la a deschide și închide obturatoarele diferitelor tuburi de rezonanță. La orgile mai noi redă sunetele scării cromatice*, p. avînd aceeași dispunere ca și clapele *manualelor** (v. *pedalier* (1)). Descoperirea p. este atribuită lui Louis van Valbeck (m. 1318). P. nu este folosită numai în executarea sunetelor grave, ci și a *cantus-firmus**-ului, chiar dacă este la sopran (3), alto (5) sau tenor (2—3). ■ La pian* (clavicord*, clavecin*), p. servește la modificarea duratei (1) sau a timbrului* sunetelor (p. stîngă a pianului sau *surdina** fie că apropie ciocănelele de corzi — la pianină —, fie că deplasează spre dreapta tot sistemul de ciocănele făcîndu-le să

lovească numai două coarde din trei, respectiv o coardă din două, fie că intercalează o bandă din fetru între ciocănele și corzi = **p.** *celestă*; **p.** din dreapta sau **p.** *de legato** mărește durata de rezonanță* a corzilor ridicînd sistemul de amortizoare; la pianele Steinway există și o a treia **p.**, numită *tonală*, care prelungește doar anumite sunete, excluzînd altele). Introducerea

p. de legato (punerea) se notează cu *Ped.* sau ∟

iar scoaterea cu ✲ sau ┘. ■ La harfă*, **p.** modifică mecanismul de bază permițînd formarea alterațiilor* (inventată de Hochbrucker către 1720, perfecționată de Érard). ■ La timpan*, pedala servește la acordaj (2), prin mărirea tensiunii membranei, dar are și rolul modificării înălțimii (2) sunetului pe parcursul execuției. ■ La armoniu*, **p.** acționează burdufurile producătoare ale suflului de aer. ■ La toba* mare, mai ales în bateria (1) de jazz, **p.** acționează bagheta (2) de lovire a membranei. **2.** (fr. *pédale inférieure*; germ. *Orgelpunkt*, it. *pedale d'armonia*, engl. *pedal point*), sunet ținut îndelung, în timpul căruia se pot perinda acorduri* față de care acest sunet este sau nu străin. *Inferioară, intermediară* sau *superioară*, după poziția sa la bas (III, 1), voci (2) medii sau înalte, **p.** are o puternică influență tonală, reducînd în final cele mai îndepărtate acorduri la cel din care ea face parte. (**P.** *dublă*, suprapunerea unei **p.** de tonică* peste una de dominantă*). În acest sens *funcțional** și mai ales atunci cînd se prezintă sub formă ornamentată* și nu ca simplu sunet ținut, **p.** este considerată sin. cu termenul *punct de orgă* (fr. *point d'orgue*), care în terminologia muzicală fr. mai înseamnă uneori și cadență (2) solistică improvizată (*Rousseau*, 1768), alteori coroană*. V. *bourdon* (1); *fugă*; *ison*; *ostinato*; *punctus* (2). **3.** *Notă* **p.** prima notă dintr-o serie armonică; ex. la trb. tenor, **p.** sînt *si bemol, la, la bemol* și *sol* grave. **4.** (În cor (1)) dublarea la octava inferioară a fundamentalei* unui acord, mai ales a fundamentalei ultimului acord al cadenței (1) (v. bas. (I, 1)).

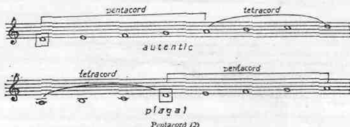
pedalier **1.** (*la orgă**) *ansamblu de pedale* (*1*) corespunzător sunetelor grave. **2.** O claviatură* de pedale atașată pianului, conectată la mecanismul acestuia. **3.** Un pian „bas" independent (germ. *Pedalklavier*), numit astfel de inventatorii săi Pleyel, Wolf & Cie. ■ J. S. Bach folosea un clavecin* cu două rînduri de taste* și pedale; în cîteva piese (*Sonata în re major* și două fugi în *la* major), unele note aproape de final sînt scrise anume pentru a fi executate cu ajutorul **p.**

pedalist, bas v. ***bas*** (*I, 1*).

pelog, denumirea sistemului heptatonic* în muzica indoneziană (precum și în Indochina), spre deosebire de sistemul *selendro* care cuprinde muzica pentatonică*. (L. B.)

pensieroso (cuv. it. /pensieròzo/ „îngîndurat"), indicație de expresie conform căreia interpretul conferă muzicii un caracter meditativ, îngîndurat.

pentacord (< gr. *penta* „cinci" + cordé „coardă, sunet") **1.** Instrument cu 5 corzi în Grecia antică, asemănător unei lire*. Despre **p.** nu avem indicații precise. **2.** Scară de 5 sunete, treptate cuprinse într-un interval de cvintă* perfectă. În modurile (I, 3) medievale occid. (v. și gregoriană muzică), **p.** asociat tetracordului* alcătuia ansamblul de octavă* al modului. În funcție de poziția **p.** se constituia starea modului: autenticul = **p.** + tetracord; plagalul = tetracord + **p.** (ex.) (C. S.)



Pentacord (2)

pentagramă muzică v. **portativ.**

pentametru (< gr. πεντάμετρος din πέντε „cinci" + μέτρον „măsură"), vers format din 5 picioare (1) metrice. În prozodia* greco-latină, **p.** avea totuși numai 4 *dactili** (primii doi, înlocuibili cu *spondei**) + două silabe răzlețe, dintre care cea lungă încheia primul hemistih, iar cea scurtă pe al doilea:

— ‿ ‿ / — ‿ ‿ / — // — ‿ ‿ / — ‿ ‿ / ‿ . (A. M.)

pentatonică (< gr. πέντε „cinci + τόνος „sunet"), sistem (II, 4) sonor (mod (I, 6)) de *cinci sunete, reprezentat prin tipurile* **p.** *anhemitonică* (excluzînd semitonul*), între sunetele succesive ale căreia se stabilesc intervale* de secundă* mare și/sau terță* mică și **p.** *hemitonică* (*incluzînd semitonul*), între sunetele succesive ale căreia se stabilesc intervale de secundă mare și secundă mică, terță mare și/sau

MĂI BĂDIUȚĂ, SPIC DE GRÎU

Poco rubato ♪=168

Ruda - Hunedoara
Culeg. I. Cocișiu

Măi bă - diu - ță, spic de grî - u.
Măi bă - diu - ță, spic de grîu, mă
Fi re-aș vrut să nu te ști - u,
la la la la la lai la la

Pentatonică

terță mică; într-o accepție restrînsă, reprezentarea schematică a modului (scara* sau gama* pentatonică) obținută prin ordonarea sunetelor lui componente într-un spațiu nedepășind octava*. Cercetările etnologice și folcloristice au pus în evidență larga răspîndire geografică a p. atît în culturile extraeuropene — la popoare de străveche civilizație (din China, Japonia, Iava, Bali) precum și în unele culturi păstrate în stadiu primar (la eschimoși, anumite populații din Africa și Australia, indienii din America etc.). — cît și, ca *reminiscență sau* substrat, în folclorul* unor popoare europene (scoțieni, irlandezi, basci, maghiari, români, ruși, lituanieni etc). P. s-a transmis de asemenea, prin formule (1, 2) melodice caracteristice, muzicii culte — profane și liturgice (gregoriană* ca și bizantină*) — a evului mediu. Prezența cvasiuniversală a p. în muzicile arhaice pledează pentru considerarea ei ca unul dintre cele mai vechi sisteme muzicale, vechime pe care par să o confirme și particularitățile de construcție ale unor instrumente muzicale paleolitice. Datorită atît răspîndirii mai mari cît și structurii mai particularizate, p. *anhemitonică este asimilată* îndeobște cu însăși noțiunea de p. sau considerată drept întruchiparea cea mai tipică a sistemului („p. propriu-zisă", după Holopov), făcînd în orice caz principalul obiect al studiilor consacrate p. După cum sunetul inițial al scării este sau nu repetat la octavă, p. anhemitonic comportă ca intervale constitutive fie trei secunde mari și două terțe mici, fie trei sau două secunde mari și respectiv una sau două terțe mici. Din sistemul pentatonic anhemitonic fac parte de asemenea pienii*, sunete secundare care pot apărea accidental în interiorul terțelor mici ale p. și a căror importanță se vădește în special în procesele transformatoare — eventual de evoluție — ce au loc în p. (v. metabolă). Pentru reprezentarea scării pentatonice anhemitonice se recurge la șirul treptelor gamei naturale din care au fost eliminate semitonurile, — motiv pentru care numeroși teoreticieni au asemuit sau chiar identificat această scară cu „șirul de sunete ce se pot auzi pe clapele negre ale pianului" (Helmholtz, *apud* Brăiloiu). Asupra genezei „p. propriu-zise" s-au emis diferite ipoteze. Formarea ei pe baza șirului de armonice* sau pe baza principiului consonantic* (a interraportării intervalelor de octavă, cvintă*, cvartă*) sau derivarea ei din ciclul cvintelor (această din urmă teorie se impune în Europa abia către sfîrșitul sec. 19, avînd însă o vechime milenară la chinezi) constituie explicațiile cele mai cu

noscute date fenomenului (în mare parte de către reprezentanți ai școlii muzicologice din Berlin), explicații care nu fac însă decît să reconstituie și să sistematizeze rațional efectele unor legi acustice ce au fost urmate instinctiv. (Un record al exactității în explicarea mecanismului generativ al p. îl deține teoria chineză care determină în absolut raporturile de frecvență* dintre sunetele sistemului, prin perpetuarea, la puteri diferite a numerelor 2 și 3 — cum observă Daniélou —, a raportului de frecvență 3/2, corespunzător cvintei). A fost relevată de asemenea incidența gamei pentatonice cu acordajul (2) lirei* eline (Sachs) și chiar cu cel al lirei trace „pre-orfeice" (identitatea acestuia din urmă cu o presupusă „osatură" tetra-pentacordală a p. servind lui G. Breazul în demonstrarea vechimii p. în folc. românesc). Teorii inspirate în mai mare măsură din realitatea muzicală vie, din practica și psihologia cîntării primitive (sau pop.) atribuie nașterea p. unei „conștiințe a distanțelor melodice" (Stumpf, Hornbostel) (v. distanțial, principiu) sau consideră p. drept produs al unei evoluții al cărei punct de plecare ar fi o celulă generatoare (bi- sau tricordie* după Szabolczi, cvartă descendentă după Davies, terță mică descendentă după Breazul etc.) prin treptata îmbogățire a căreia (cu tonuri întregi învecinate sau cu sunete plasate la intervale de mică amplitudine, prin transpoziții* ale celulei inițiale etc.) ar lua naștere sisteme premergătoare p., respectiv scări bi-, tri-, tetratonice „constituite fie din salturi intervalice, fie din alternarea salturilor cu mersul treptat" (Wiora). „Oligocordiile* prepentatonice anhemitonice", cum le denumește Breazul, ar comporta, în opinia celor mai mulți teoreticieni, inclusiv a muzicologului român citat, „raporturi filiative între ele, pe de o parte, iar pe de altă parte, între ele și p. anhemitonice" (Breazul). Dimpotrivă, în opinia lui Brăiloiu, „sistemele proto-pentatonice" nu ar deriva în mod necesar unul din altul (pregătind astfel p.), în ciuda caracteristicilor formative și probabil a condițiilor de geneză comune ambelor categorii de sisteme — sau tocmai în virtutea acestor similitudini —, ci ar avea o existență autonomă. Tipologia și criteriile de sistematizare ale gamelor pentatonice au variat considerabil în timp și spațiu. O unificare din acest punct de vedere pare să se fi produs în cele din urmă între teoria chineză și majoritatea teoriilor universale moderne consacrate p., prin fixarea la un număr de 5 scări pentatonice (înălțimea absolută a treptelor diferă de la un cercetător la altul), reprezentînd transpozițiile unei game *pentatonice* (de tipul celei obținute pe clapele negre ale pianului) pe treptele ei componente. Dispunerea structurii pentatonice de acest tip — inclusiv a picnilor — într-o „scară teoretică generală" depășind octava (într-un ambitus* corespunzător celui vocal) (ex.) este propusă de Brăiloiu, între altele în scopul evidențierii, prin repetare, a intervalelor și raporturilor de intervale considerate drept definitorii pentru sistem: *a)* picnonul* (încadrat de), *b)* cele două terțe mici. Conceptul de „sistem pentatonic" cu care operează muzicologul se dovedește a fi de fapt cel al unui *macrosistem* corespunzător ansamblului de 5 moduri pentatonice „centrate" în jurul unui anumit picnon și simbolizat prin scara generală amintită. O *tipologie singulară propusă* de Breazul cuprinde 10 „specii" de game pentatonice anhemitonice; acestea, construite în octavele celor 7 sunete naturale după unicul criteriu al componenței de trei secunde mari și două terțe mici specifică p., însumează și categoria p. ce includ tritonul* (existente în folc. transilvănean). Funcționalitatea în cadrul p. a suscitat numeroase discuții și controverse, care converg în cele din urmă fie spre relevarea „echivocului" funcțional (Bartók) sau chiar a unei „indiferențe funcționale" (Brăiloiu) decurgînd din incertitudinea centrului (oricare din treptele p. „poate face oficiu de cadență" — idem), fie spre relevarea relațiilor care se stabilesc — la nivelul „macrosistemului" — între modurile pentatonice, grație mecanismului metabolei. Individualizarea cea mai puternică a p. în practica muzicală se datorează formulelor (I, 2) pentatonice, „pentatonismelor" (Riemann, Brăiloiu, — acesta din urmă și autor al unei notorii analize a „vocabularului pentatonic" al lui Debussy).

Bibliogr.: Helmholtz, H. von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, 1863; Hornbostel, E. von, *African Negro Music*, Londra, f. a.; Stumpf, C., *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, 1911; Riemann, H., *Folkloristische Tonalitätsstudien*, Leipzig, 1916; Sachs, C., *Die Musik der Antike*, în: *Handbuch der Musikwissenschaft* sub direcția lui E. Bücken, Wildpark-Potsdam, 1928; Daniélou, A., *Introduction to the Study of Musical Scales*, Londra, 1943; Szabolczi, B., *Five-tone Scales and Civilisation*, în: AMI, IV, 1–4, 1943; Breazul, G., *Sistemul prepentatonic și pentatonic anhemitonic ploiesc. Modurile mi, re, do* (1945), în: G. B., *Pagini din istoria muzicii românești*, V, îngrijire de ediție și prefață de G. Ciobanu, Buc., 1981; același, *Studii de folclor muzical*, A. — *Idei curente în cercetarea cîntecului popular*. B. — *Oligocordii și stenohorii; moduri prepentatonice*, în: *Cercetări folclorice*, I, Buc., 1947, rev. și rep. sub titlul *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, în: *Studii de muzicologie*, vol. I, Buc., 1965; Kunst, J., *Music in Java*, Haga, 1949; Brăiloiu, C., *Sur une mélodie russe*, în: *Musique russe*, II, Paris, 1953, trad. rom. în: C. B., *Opere*, I, îngrijire de ediție și prefață de Emilia Comișel, Buc., 1967; același, *Un problème de tonalité*, în: *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, I, Paris, 1954, idem; același *Pentatonismes chez Debussy*, în: *Studia Memoriae Belae Bartok Sacra*, I Budapesta, 1956, idem; Wiora, W., *Älter als die Pentatonik* în: *Studia memoriae...*; Hussman, H., *Antike und orientalische Musikkultur*, Berlin, 1961. (Cl. L. F)

penticostar (BIZ.) (< gr. πεντηκοστάριον, *pentikostarion*, de la πεντηκοστή ἡμέρα „cincizeci de zile"), carte ce conține cîntările și citirile „cincizecimii" de la Paști pînă la Duminica Tuturor Sfinților. Imnologia p. se prezintă ca o continuare a aceleia a triodului* (în vechime cîntările p. erau cuprinse în trioduri sau în *trioduri* — p., cum este incunabulul unicat

de la Muzeul culturii româneşti din Şcheii Braşovului, *tipărit în 1491, la Cracovia, de către* Schweipold Fiol). Alcătuirea p. se datorează şcolii imnografice de la Mînăstirea Studion, mai ales lui Iosif Studitul (m. 830), dar cuprinde şi compoziţii ale unor imnografi de mai tîrziu. (S. B. B.)

peon (< gr. παίων, contras din Παιωήων = zeul medicinei la Homer), (în prozodia* antică) picior (1) alcătuit din 4 silabe, dintre care una lungă şi trei scurte, în diverse combinaţii:

p. I — ∪ ∪ ∪

p. II ∪ — ∪ ∪

p. III ∪ ∪ — ∪

p. IV ∪ ∪ ∪ — (A. M.)

pe picior, denumire dată, în zona Oradea, unor variante ale principalului tip de joc* — *ardeleana (1) sincopată — din repertoriul de dansuri* populare al Ţării Crişurilor. Se joacă în formaţie de „perechi în linie" cu partenerii situaţi faţă în faţă cuprinşi de talie sau de umeri. Are ritm binar* sincopat* ♩ 𝅘𝅥𝅮 ♩ 𝅘𝅥𝅮 ♩ care se diversifică astfel:



şi multe variante melodice, mişcarea este deosebit de viguroasă (mai ales la bărbaţi), cu paşi tropotiţi şi bătăi în pinteni (pe sol şi în aer, simple sau duble) combinate cu bătăi în palme şi mişcări feciorești de mare virtuozitate. V. *săldjanul*. (C. C.)

percuţie, categorie a instrumentelor (1), ce emit sunete prin lovire. A intrat în terminologia *muzicală prin sec. 17, figurînd în tratatele* de Marin Mersenne şi Pierre Trichet. În sec.18, Fétis clasifică instr. de p. în instr. „sonore" şi „zgomotoase", iar Berlioz în instr. „cu sunete fixe" şi instr. „cu zgomote". Această clasificare în instr. cu intonaţii determinate nu ţine seama nici de natura materialelor de construcţie a instr. de p. şi nici de modul de producere a sunetelor (zgomotelor). Clasificarea instr. de p. după materialul de construcţie deosebeşte două *categorii membranofone şi idiofone (autofone)*, din lemn sau metal. Astfel: a) în categoria *instr. de p. cu sunet determinat (acordabile)* sînt instr. cu membrană (timpanul*) şi instr. din lemn sau metal (xilofonul*, carillon*, Glockenspiel*, celestă*, clopotele*, vibrafon*); b) în categoria instr. de p. cu sunet nedeterminat (neacordabile) sînt instr. cu membrană (toba mică*, toba mare*, tamburina*) şi instr. din lemn sau metal (castanietele*, biciul*, triunghiul*, talgerele*, gongul*, tam-tamul*, lemnul*, toaca). P. este un compartiment *aparte în cadrul orchestrelor* simf., al fanfarelor* (6), orch. de muzică uşoară* şi de jazz*. V. *baterie* (1). (M. M.)

perdendosi (cuv. it. /perdéndozi/ „pierzîndu-se"), indicaţie de nuanţă prin care se cere treptata diminuare a intensităţii (2) sunetului pînă la dispariţia totală. V. *morendo*.

perfectio v. **mensura** (2).

perioadă (fr. *période*; germ. *Period*; engl. *period*; it. *periodo*) **1.** Unitate a discursului melodic care se constituie dintr-un enunţ muzical închis, delimitat de două cadenţe (1) ferme, convingătoare. Asupra particularităţilor structurale, a modalităţilor de evidenţiere din context şi asupra subdiviziunilor p. nu există un consens unanim. După Riemann, p. este unitatea care rezultă în urma juxtapunerii a două (uneori mai multe) fraze*: fraza antecedentă* (germ. *Vordersatz*) şi fraza consecventă* (germ. *Nachsatz*); ea acoperă 16—32 de măsuri* (în funcţie de dimensiunile componentelor ei). După V. d'Indy, p. este o unitate subordonată frazei, avînd aprox. 4 măsuri. În prezent, se *admite că p. acoperă 8 măsuri, dar se poate* restrînge sau, mai ales, extinde, în funcţie de numărul şi dimensiunile unităţilor care o alcătuiesc. (S. R.) **2.** P. *de oscilaţie* (FIZ.), durata; timpul (constant) în care un corp sau o particulă care oscilează efectuează o mişcare de dus-întors (pleacă dintr-o poziţie oarecare şi se întoarce la ea). P. se măsoară în secunde (s) şi se notează cu *T*. Dacă un corp sau o particulă efectuează de ex. 440 de oscilaţii complete *(dus-întors) pe secundă — cazul coardei* la a vl. acordată după diapazonul (3) normal — durata unei oscilaţii (perioada mişcării) este $T = 1/440$ s. Numărul de oscilaţii complete efectuate într-o secundă se numeşte frecvenţa* de oscilaţie (vibraţie) a mişcării respective. Notînd-o cu *f*, se va avea, evident, $T = 1/f$ sau $f = 1/T$ sau încă $f \cdot T = 1$. V. *vibraţie*, *undă*.

Bibliogr.: Bădărău, E., *Introducere în acustică*, Buc., 1953; *Dicţionar politehnic*, Buc., [2]1967. (D. U.)

perioadele tranzitorii ale sunetului v. **atac** (1); **sunet**.

perinița, joc* popular românesc, de largă răspîndire, intrat actualmente în circuitul internaţional. Iniţial dans ritual din ceremonialul nupţial, a devenit un joc social. P. este *o horă (1) în desfăşurarea căreia un dansator*

dansatoare) purtind in mină o batistă și aflat a centrul cercului își alege o parteneră (partener) cu care se sărută după ce au dansat împreună; rolurile apoi se schimbă. Sin. *perina*. (C. C.)

per motum rectum (retrogradum) v. **recurență.**

permutare 1. În sens larg, schimbarea datelor unor parametri* muzicali (melodici, armonici etc.), sau a unor nivele superioare acestora, între ele (în cadrul aceluiași parametru sau aceluiași nivel) după legi prestabilite sau în mod liber (ex.: în dodecafonic*). **2.** În sens strict (matematic), aplicat și în muzică, posibilitatea alcătuirii de mulțimi finite în cadrul înălțimii*, duratelor*, dinamicii*, etc. Se realizează astfel corespondența biunivocă între elementele unei mulțimi finite, rezultind o lege de compoziție internă a *unei structuri muzicale*, care poate constitui o secțiune formală a unei lucrări sau chiar o formă* în sine. Totodată, p. este un procedeu componistic ce stă la baza alcătuirii unor structuri în afara timpului (II).

perpetuum mobile (cuv. lat. „mișcarea continuă"), piesă instrumentală cu pasagii de virtuozitate*, într-o mișcare rapidă și cu valori* de note mici și foarte mici, cintată fără întrerupere. Sin.: *Moto perpetuo*. (I. R.)

pesante (cuv. it. pezànte, „greu"), indicație de expresie care arată că un pasaj trebuie interpretat apăsat, viguros, ferm și cu greutate.

peșrev (peștref) (< tc. *peșrev*), piesă instrumentală, gen al muzicii clasice turcești. Face parte din „suita" *(fasl)* cu ordine fixă a pieselor: 1. *taksim**; 2. p.; 3. una sau două *beste* (piesă vocală); 4. *aghir semâ'i* (piesă voc. foarte lentă); 5. o serie de 5–15 *sarki* (piese voc. cu interludii* instr.); 6. *sâz semâ'isi* (piesă instr. înrudită cu p., cu care se încheie suita). P. a compus și Cantemir. V. *maqam* (Cl.L.F.)

phonaseus v. **fonaseus.**

phonola v. **mecanice, instrumente.**

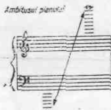
phorbeia v. **forbeia.**

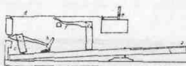
phormynx (phormikion) v. **forminx.**

photona v. **electrofone, instrumente.**

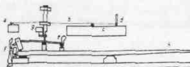
piacevole (cuv. it. „plăcut"), indicație de expresie prin care se cere interpretarea piesei sau fragmentului muzical astfel notat într-o *manieră plăcută, agreabilă, grațioasă.*

pian (< it. *pianoforte*; germ. *Klavier*; fr. *piano*; rus. *fortepiano*; *roial*), instrument cu



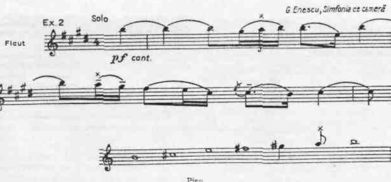


Mecanismul pianului (fig. 1): a) clapă (tastă), b) ciocănel, c) sistem de pirghii pentru acționarea ciocănelului, d) coardă, e) cui pentru fixarea și acordarea corzii, f) sistem de estompare a vibrațiilor corzii.



Mecanismul pianului (fig. 2): a) placă de rezonanță (pe care se fixează o extremitate a corzii), b) coardă, c) pragul *cuielor, d) cui (folosit la acordaj), e) ciocănel, f) sistem de* pirghii care acționează ciocănelul, g) sistem mecanic de variere a intensității sunetului prin oprirea sau prelungirea vibrațiilor, h) clapă (tastă).

coarde și claviatură* ale cărui sunete sint produse prin lovirea coardelor cu ciocănele, acționate de pirghii la apăsarea tastelor*. P. cu coarde orizontale se numește p. *de concert* sau p. *cu coadă*; p. cu coarde verticale se numește p. *drept* sau *pianină*. P. este alcătuit dintr-o cutie de rezonanță*, in interiorul căreia se află o placă de rezonanță (din lemn de brad), o placă de metal pe care se fixează una din extremitățile corzilor*, pragul *cuielor de care se fixează cealaltă* extremitate a corzilor prin înșurubare, realizindu-se acordajul (2), ciocănele din lemn invelite în pislă (fetru), sistem de pirghii prin care sint acționate ciocănelele. În afara cutiei de rezonanță se află clapele (tastele*), pe care se apasă pentru acționarea sistemului de pirghii interior, și un sistem de 2–3 pedale (1) prin care se realizează variația intensității* și timbrului*. Întinderea muzicală a p. (claviatura) cuprinde scara muzicală a întregii orchestre* (ex.) — V. și octavă (3). Fiind un instr. de factură armonico-polifonică*, p. poate cinta *mai multe voci (2) simultan, ceea ce i-a conferit* o lungă carieră solistică (concertistică), un prim rol acompaniator în formații instr. și vocale, precum și un important rol didactic. Strămoșii p. pot fi considerați monocordul*, clavecinul*, spineta, clavicordul* și chiar țambalul*. În practică, p. a înlocuit clavecinul (instr. cu coarde ciupite), devenind p. cu coarde lovite și avind posibilitatea varierii intensității sonore, producind atit sunete în piano* cit și sunete în forte*, de unde și denumirea inițială it. *pianoforte*, din care, prin restringere, a rămas în unele limbi, *piano* (în rusă *forte-piano)*. Inventatorul *acestui mecanism perfecționat este socotit a fi* Bartolomeo Cristofori, care își începuse experimentele pe la începutul sec. 18 (1709) la Flo



Pien

melodiei), p. își pot accentua în diferite grade prezența în melodiile pentatonice (prin înmulțirea lor, prin intervenția pe timpii tari sau o accentuare melodică mai insistentă), mergînd adesea *pînă la o mascare a „osaturii pentatonice"* (idem); acestor incorporări în pentatonică a unor „p. mai mult sau mai puțin stabilizați" (idem) li s-ar datora, după o seamă de teorii acreditate în muzicol. europeană (cărora li se afiliază și Breazul), evoluția sistemelor muzicale de la stadiul pentatonic la cel heptatonic" (Cl. L. F.)

piesă (fr. *pièce*; germ. *Stück*), nume generic pentru o compoziție (1) muzicală instrumentală sau vocală de obicei miniaturală. P. *de caracter*, v. *caracter, piesă de*. P. *de concert*, v. **Konzertstück.** (I. R.)

sau cu un plectru*. Este instr. de acomp. mai ales al cîntecului vocal. (L. B.)

pipe (cuv. engl.) v. **galoubet.**

pirie (< gr. πυρρίχιος din πυρρίχη, o specie de dans războinic). În prozodia* antică, picior (I) alcătuit din două silabe scurte: ∪ ∪. (A. M.)

piston (fr. *piston*; germ. *Pumpenventil*) **1.** Ventil perfecționat, în 1839, între alții de Périnet și aplicat unora dintre instrumentele de suflat de alamă (corn, trp.; altele, precum *cornet à* p., *trombon à* p. și trp. de jazz sînt prevăzute exclusiv cu p.). Spre deosebire de ventil, deschiderea tubului suplimentar se face nemijlocit, prin apăsarea p. cu degetul instrumentistului, care îi imprimă o mișcare de sus în jos.



Piston

Scara cromatică* se obține astfel: (ex.) **2.** Presc. pentru *cornet à piston** (D. P.)

piffero, denumirea it. a unor instrumente de suflat de mărime medie și mică, cu ancie* dublă, aparținînd familiei *Schalmei* **(1)**. Aveau întinderea de c. o octavă*. Erau semnalate în sec. 14, ca instr. păstorești, dar aerau utilizate alături de cimpoi* și la festivitățile Crăciunului. Împreună cu trompeții, *pifferari* au fost angajați în serviciul curților princiare și al municipalităților. Sin.: *Oboi* din Abruzzi*. V. *bifara*. (Cl. L. F.)

pigborn (cuv. engl.), strămoșul îndepărtat al instrumentului *chalumeau**, cu ancie* simplă, tăiată direct din corpul instr. Sin.: *pibcorn*. (W. D.)

p'i-p'a (pi-pa), instrument popular la chinezi. Face parte din familia chitarelor*. Are patru coarde pe care se cîntă prin ciupirea cu degetul

pițărăi (pizari), copiii care colindă în ajun de Crăciun și de Anul nou, obicei răspîndit în V țării (Banat, Oltenia, Transilvania). Textul, generalizat cu unele mici variații, conține vestirea sărbătorii, urări de belșug și sănătate și cerere directă de daruri (nuci, alune, mere...). Versurile sînt scandate într-o anumită ritmică și sînt adesea presărate cu cuvinte hazlii. Copiii poartă bețișoare — pe alocuri numite „colinde" — cu care lovesc ușor ușile casei și grajdului sau scormonesc în cărbuni. Obiceiul se aseamănă cu urările romane (Du Cange): „Bună ziua lui Ajun / Că-i mai bună-a lui Crăciun / Că-i cu miei / Cu purcei / Merg copiii după ei... Dă-ne nuci / Că-s mai dulci...".

Bibliogr.: Pamfile, T., *Sărbătorile la români*, Buc., 1910–1914; *Istoria literaturii române*, I, Buc., 1964, volum colectiv. V. *colindă*. (E. C.)

più (cuv. it. „mai"), cuvînt care arată o intensificare a indicației pe care o precede (Ex.: p. *forte*, „mai tare"; p. *mosso*, „mai mișcat"; p. *largo* „mai rar" etc.).

pizari v. **pițărăi**.

pizzicato (cuv. it. /pitsicato/, „ciupit"), indicație tehnică pentru instrumentele de coarde și arcuș* prin care se cere punerea în vibrație a coardelor prin ciupire cu degetul. P. cu mîna dreaptă, cunoscut în tehnica orch. începînd cu Monteverdi, *se notează prin scrierea cuvîntului* întreg sau abrev. *(pizz.)* deasupra primei note din seria celor afectate de această indicație. Revenirea la cîntarea obișnuită se face prin indicația *coll arco* sau *arco**. În piesele de virtuozitate (de ex. la Paganini), se întîlnește p. cu mîna stîngă, ce se poate combina și cu execuția cu arcușul. Acest p. se indică printr-o cruculiță scrisă deasupra notei.

plagal, ă (< lat. *plagius*, din gr. *plaghios*, „oblic") v. *cadență* (I); *ch*; *mod* (I).

plain-chant (cuv. fr.) v. **cantus planus**.

play-back (cuv. engl.), în general, reproducerea imediată a unei înregistrări* pe bandă de magnetofon* sau disc*. De asemenea, o tehnică după care muzica instr. și vocală este înregistrată în condiții acustice ideale și apoi reprodusă la difuzoare într-un studiou, unde cîntăreții mimează și interpretează în sincronism. *Executanții sînt înregistrați pe o pistă de ghidare*, sincronizată apoi cu pista inițială, căreia îi ia locul.

Bibliogr.: *The Focal Encyclopedia of Film and Television Technique*, New York, 1969; *Webster's Third New International Dictionary*, Springfield, Massachusetts, 1971. (D. U.)

plectru (< lat. *plectrum*; it. *plettro*; fr. *médiateur*; germ. *Plektrum, Schlagfeder, Griffel*), denumirea unei mici lame elastice, cu ajutorul *căreia se ciupesc coardele unor instrumente*. P. poate avea diferite forme, fiind confecționat din corn de animale, metal, piele, iar mai nou din material plastic. (W. D.)

plein jeu (loc. fr. /plen joc/ „cîntat plin") tutti* caracteristic orgilor* franceze de tipul orchestrei*. P. are o consistență și calitate timbrală specială datorită faptului că sunetele acestui registru (II) sînt însoțite de un nr. (variabil de la un instr. la altul) de sunete care îi întăresc primele armonice* superioare (mai puțin terțele* și septimele*, ce apar numai odată cu cuplarea suplimentară, dar neobligatorie, a registrului de mixtură (I)). P. se bazează pe registrele cu caracter de „principal" („montre" 8', 16', „presant" 4', „doublette" 2') din orga principală la care se mai adaugă eventual *registre linguale cu pavilionul* normal* („trompeta" 8' și 4' sau 16') din pedalier*. Pot fi folosite și alte registre de principale („bourdon" etc.). Cîteodată termenului de p. i se atribuie unilateral doar sensul de mixtură. Sin.: *grand choeur*. V. *organo pleno* (As. P. și S. R.)

plenum organum v. **organo pleno**.

plettro v. **plectru**.

plugușor, străvechi rit de fertilitate în folclorul românesc ce a suferit numeroase suprapuneri cu alte genuri (I, 3) și influențe, manifestîndu-se astăzi în forme variate. P. *copiilor* este simplu, textual vestind începerea muncilor agrare și conținînd urarea de belșug și fericire. În Muntenia temele sînt variate și, parțial, individualizate, ca și *acelea ale colindelor**. Se cîntă ori se scandează. Melodiile sînt simple și se apropie de stilul colindelor: silabice, forme simple, structuri premodale, modale* sau pentatonice*, cu ritm regulat, adesea giusto silabic (v. sistem (II, 6)) P. *maturilor* este o manifestare amplă. Cel care urează este însoțit de un cor-



tegiu de mascați (îndeosebi de „urși") și personaje grotești (moșul și baba, doctorul, șatr de țigani, ofițeri, turci, oameni îmbrăcați în paie...). Ei sînt încinși cu clopote mari, sar în sus, poartă bice, fluiere* din care mimează cîntarea, buhai*. În Moldova este simulată — *ca și la capră** — *moartea sau îmbolnăvirea* personajului (ursul) și vindecarea lui. Textele, scandate, de mari dimensiuni, de o mare frumusețe poetică, descriu hiperbolic momente

rența. Instr. apare descris pentru prima dată de Scipione Maffei în *Il Giornale dei letterati* (1711) și este fabricat de B. Cristofori la Florența (1720), iar în Germania de Christoph Gottlieb Schröter. Substituirea clavecinului de către p. s-a făcut încet, pe tot parcursul sec. 18, D. Scarlatti, Fr. Couperin, Rameau, J. S. Bach scriind încă pentru clavecin. Abia spre sfîrșitul vieții lor, Haydn și Mozart încep să compună o literatură destinată p. Emancipare a p. se face odată cu școala lui Clementi, p. continuînd să-și îmbogățească expresia prin aportul componistic al lui Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Debussy, ș.a. După impresionism*, p. începe să fie tratat din ce în ce mai mult ca instr. de percuție*, contribuind la marcarea ritmului* prin acorduri*. (M. M.)

piangendo (cuv. it. „plîngînd"), indicație de expresie în muzica vocală, prin care se cere o interpretare care să sugereze plînsul. În muzica instr., p. este sin. cu *dolente* și *dolore**.

pianină v. **pian.**

pianissimo (cuv. it., superlativul lui *piano**), indicație de dinamică ce desemnează o intensitate foarte mică a sunetului. Abrev. *pp*. Se utilizează și *ppp* rar *pppp* etc. (Ex.: în part. de Verdi, Ceaikovski), desemnînd diferite grade către limita inferioară de intensitate (2) sonoră.

pian mecanic v. **pianolă.**

piano (cuv. it. „încet, slab"), indicație dinamică* ce desemnează o intensitate (2) mică a sunetului. Abrev.: *p*. Diferite grade ale acestei nuanțe se exprimă prin termeni ca: *mezzopiano*, „nu atît de slab ca p." (abrev. *mp*); più p., „mai slab" ben p., „piano exact" etc. V. *pianissimo.*

pianofon v. **electrofone, instrumente.**

piano-forte (cuv. it. „încet-tare") sau **forte-piano 1.** Numele italian dat primului instr. cu taste* și coarde lovite, la care se putea obține gradarea nuanțelor de la *piano* la *forte* prin simpla diferență de presiune a degetelor asupra tastelor. Prin abreviere s-a ajuns la cuvîntul *piano (pian*)*. 2. Indicație dinamică* prin care se cere o trecere bruscă de la *piano** la *forte**. Abrev.: *pf* V. *forte (fp.)*

pianograf v. **melograf (1).**

pianolă, instrument mecanic* asemănător pianului*, cu coadă sau vertical, ale cărui taste* sînt acționate de un rulou sau disc metalic rotit electric, pe care este imprimată compoziția muzicală. În seria instr. mecanice, p. prezintă unele perfecționări ale execuției din punctul de vedere al nuanțelor și al tempo (2)-ului. Există p. capabile să reproducă mecanic interpretări artistice, fixate pe rulouri prin procedee aproape fonografice. Sin.: *autopian*, *pian mecanic.* (M. M.)

pian preparat, pian* căruia i se modifică sonoritatea prin introducerea de obiecte diferite (foi, plăcuțe etc.) din materiale deosebite (plastice, hîrtie, gumă, metale, pînză etc.) între coarzile instr., fie pe toată întinderea claviaturii*, fie numai în perimetrul unor registre (I) sau sunete, pe care autorul le dorește cu timbraje neobișnuite. Un astfel de pian, care a fost pregătit, „preparat", dinainte, spre a produce efecte noi de timbru, a fost denumit p. Inventatorul acestei practici este John Cage (1938). (M. M.)

piatti v. **talgere.**

pibcorn (cuv. engl.) v. **pigborn.**

piccolo (cuv. it. „mic") **1.** Cuvînt ce desemnează cel mai mic instrument dintr-o familie. Abrev.: *picc.* (Ex.: *violino* p.; *violoncello* p.; *flauto* p., v. *flaut mic*). **2.** Registru (II, 1) de orgă*.



Diferite grade de piano - pianissimo

picior 1. În prozodie*, celula structurală a versului* iar în poezia modernă grupul de silabe dintre două accente* tonice de aceeași intensitate. În antic., p. reprezenta o unitate ritmică formată din duratele (cantitatea) diverselor silabe; acest aspect ritmic (care s-a

pierdut în declamaţie odată cu apariţia limbilor accentice /tonice/) s-a păstrat în muzica vocală. V. metrică (2); metru (3). (A. M.). 2. (germ. *Fuss*; engl. *foot*; fr. *pied*). Unitate de măsură care indică lungimea tubului celui mai grav al unui registru (II, 1) de orgă*. P. este prescurtat cu semnul „'" aşezat lîngă cifră (ex. 16', 8', 4' etc.). Echivalent cu 0,324 m, p. reprezintă o veche unitate de măsură, variabilă de la o ţară la alta, de la un timp la altul. Un tub labial deschis cu sunetul *do** are o lungime de 8' (= 2,40 m). Lungimea depinde însă şi de diametru (*mensura* — v. diapazon (2)) acestuia. Indiferent de lungimea lor reală, toate tuburile, care, legate de tasta* *do* sună *do* (deci şi tuburile închise, care măsoară doar cît un tub de 4', sînt trecute ca registre de 8'). Registrele clavecinului* se măsoară de asemenea în p., fiind corespunzător desemnate prin semnul „'". (As. P.)

pienon (gr. πυκνόν „strîns") **1.** Termen prin care, în teoria muzicală elină, se desemna grupul celor trei sunete în succesiune strînsă din tetracordul* cromatic* sau din cel enarmonic (I) (*grup însumînd deci 2 semitonuri*, *respectiv* 2 sferturi de ton — v. microinterval). **2.** În unele teorii moderne asupra pentatonicii* (Riemann, urmat în muzicol. rom. de Breazul şi Brăiloiu), termenul p. a fost adaptat la specificul structural al acesteia; în virtutea unei analogii aproximative cu funcţia sa originară, p. desemnează astfel grupul de trei sunete „strînse" (succedîndu-se la distanţă de cîte un ton*) ce constituie, după Brăiloiu, „un atribut specific, imediat aparent al seriei <pentatonice>" (motiv pentru care, după acelaşi teoretician, „p. denumeşte sistemul pentatonic căruia îi aparţine" — denumirea fiind, în speţă, cea a notei inferioare a p. — iar numerotarea treptelor* pentatonicii începe cu p.). (Cl. L. F.)

piculină (picolă) v. flaut mic.

pien (cuv. chinez, „graniţă"), termen preluat din teoria muzicală chineză, indicînd sunetele „secundare şi fluctuante" (Brăiloiu) ce intervin accidental în interiorul intervalelor de terţă mică ale modurilor (respectiv, melodiilor) pentatonice*. Conform punctului de vedere al lui Riemann şi completărilor aduse în această direcţie de Brăiloiu, în definirea ca *sistem* (II, 4) a pentatonicii trebuie avut în vedere în primul rînd tot ceea ce ţine de „caracterul şi comportamentul pienilor" (Riemann-Brăiloiu), şi anume: *a)* apariţie sporadică; *b)* pondere neglijabilă şi rol ornamental; *c)* variabilitate („bimorfism" — Brăiloiu) (în cuprinsul uneia şi aceleiaşi melodii, p. poate apărea cînd ca sunet natural, cînd ca sunet alterat*, aceste schimbări realizîndu-se cu totul liber) şi, ca o consecinţă, *d)* intonare (I, 1) nesigură. Deşi sînt prin definiţie sunete pasagere cu rol melodic secundar (intervenind în general pe timpii (I, 2) slabi ai

Tempo giusto ♩ = 106 — Cociu - Beclean - Cluj, cules de B. Bartók

Hăi, Mîn-ce-te fo-cu nă-ca-zu — na nai na Io te-am fă-cut, io te-am tra-su, — na nai na Hăi, — Di te-ai tra-ge ci-te-am tra-su, ci-te-am — tras, Mă şi mă duc şi te la-su, — na nai na

pien (×)

Pien

ale muncii agrare și sînt presărate cu versuri satirice și pline de haz. Pe alocuri, se poartă un plug real, tras de boi, cu care se „trage o brazdă" în curtea omului colindat. Urările sînt înrudite cu cele de la turca transilvăneană și de la colindat.

Bibliogr.: Cucu, Gh., *200 colinde populare*, Buc., 1936; Marian, S. Fl., *Sărbătorile la români*, I–III, Buc., 1898–1901; Pamfile, T., *Sărbătorile la români*, Buc., 1910–1914; Comișel Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967. (E. C.)

plurivocalitate v. **multivocalitate**.

pneuma (cuv. gr. πνεῦμα „suflu") v. **notație (IV)**.

poarga v. **ardeleana (1)**; **luneanul**.

poccetta v. **poche**.

poche (pochette) (cuv. fr. /poʃ, poʃet/ „buzunar", „buzunăraș"; it. *poccetta*; germ. *Taschengeige*, *Tanzmeistergeige*; engl. *kit*), violină* de dimensiune mică, din sec. 17–18, pentru uzul maeștrilor de dans. Cele 3 coarde au fost acordate în *do*[1] *sol*[1] *re*[2]. (W. D.)



Pochette

pochette v. **poche**.

pochette d'amour (cuv. fr.) v. **viola d'amore**.

poco și **un poco** (cuv. și loc. it. „puțin"), cuvînt ce intră în alcătuirea unor indicații ca: **p.** *animato*, „puțin animat"; **un p.** *forte**, „puțin mai tare"; **p.** *più** *lento**, „puțin mai rar"; **p.** *più*, „ceva mai mult"; **p.** *a* **p.** *crescendo**, „puțin cîte puțin mai tare" etc. Apar uneori și forme derivate ca: *pochetto* sau *pochettino*, „puținței"; *pochissimo*, „foarte puțin". **P.** *a* **p.**, „puțin cîte puțin".

podatus v. **melismă (2)**.

podobie (BIZ.) (< sl. Подобенъ *podobeni*, „normă, model") v. **prosomie**.

poem, lucrare muzicală instrumentală cu caracter poetic (reverie, piesă lirică sau poveste muzicală) de construcție liberă. Termenul este împrumutat din literatură tocmai datorită apropierii în ceea ce privește conținutul ideatic. Construcția **p.** este de obicei liberă (dar există și **p.** în formă de lied*). Ex. de **p.** mai amplu: **P.** *pentru vioară și orchestră* de Ernest Chausson; **p.** *simfonic*, gen de bază al muzicii cu program*; lucrare simf. de cele mai multe ori monopartită (v. formă), de structură liberă, cu caracter liric, narativ sau dramatic, conținînd uneori teme-portret în care se recunosc personaje sau stări sufletești. Pretextul literar al unui **p.** *s.* poate fi declarat (printr-un program scris de autor însuși), indicat prin titlu sau doar sugerat. Un caz aparte îl constituie povestea muzicală (ex. *Petrică și lupul* de Serghei Prokofiev). Gen cultivat cu precădere de compozitorii romantici și ai școlilor naționale, **p.** *s* s-a inspirat din domeniul istoriei, literaturii și mitologiei. Creatori celebri de **p.** *s.* au fost: Liszt, Smetana, Richard Strauss. (I. R.)

poemă, lucrare simfonică cu caracter solemn, omagial, sau evocator de construcție liberă (ex. *Poema română* de Enescu). (I. R.)

point d'orgue (cuv. fr.) v. **coroană**; **pedală (2)**.

polarism, teorie funcțional-armonică, datorată lui Siegfried Karg-Elert, potrivit căreia funcțiile* sînt generate și ierarhizate în virtutea situării lor „polare" și echidistante față de un centru dat — în principal tonica*. Deși o teorie funcțională (chiar ultrafuncțională) în sens riemannian și, în general, tradițional, **p.** nu așează la temelia explicațiilor sale datele fizicaliste (seria sunetelor armonice*) ci pe cele de tip geometric, întreg sistemul major*-minor* aflîndu-se, după Karg-Elert, sub imperiul simetriei*, al comportării sale reflexe și al proprietății de reversibilitate. Din aceeași tradiție, **p.** preia două elemente dintre care cel dintîi, dualismul*, a dat naștere unor aprinse controverse, iar cel de al doilea „distanța" în cvinte (v. și cercul cvintelor) a dominantelor*, a cunoscut o existență mai mult subterană și, deci, incapabilă a determina o valorificare sistemică; de fapt, **p.** se servește, în virtutea acuzatului său geometrism, de aceste elemente nu în spiritul lor, ci prin ceea ce oferă ele ca mecanism concret operației de așezare în spațiu a funcțiilor. „Polare" sînt în **p.** înainte de toate dominantele (mai vechea denumire, deja polaristă, a d superioare și a d inferioare, cunoaște o abatere terminologică, d inferioară numindu-se *Contrante*, prin contragere de la *Contradominate*; aceste Contrante, în afară de egala lor situare față de tonică, dau naștere unui șir de d situate la cvinte superioare și inferioare. Aceste funcții constituie prima categorie a substitutelor, a celor *diatonice**. Cealaltă categorie, *substitutele cromatice** sau *ultrafuncționalele* raportează funcțiile la alte „distanțe", cum sînt cele de terță* (*Parallelklänge*) și de secundă (*Leittonwechselklänge*). La rîndul lor, *Parallelklänge* se subîmpart în: 1. *Parellelenvarianten* (acorduri* majore relative* la o terță mică inferioară): 2. *Variantenparallelen* (acorduri majore la o terță mică superioară); 3. *Medianten* (acorduri majore la o terță mare superioară): 4. *Gegenmedianten* (acorduri majore la o terță mare inferioară), iar *Leittonwechselklänge* se subîmpart în: 1. *Terzgleichen* (acorduri minore la o secundă mică superioară); 2. *Gegenmediantenvarianten* (acorduri minore la o secundă mică inferioară) și 3. *Gegenkonkordanten* (acorduri micșorate la o terță superioară în major și la o terță mică inferioară în minor). Polaritatea se manifestă, în cazul ultrafuncționalelor, fie prin alternativa calității intervalului (mare sau mic), fie prin sensul în care acordul se atașează principalelor (inferior sau superior), fie prin mediul reciproc contrar (mod major sau minor) în care ultrafuncționalele pot fi introduse. O consecință

a proprietății reversibilității este și aceea a dispunerii inverse a d în minor față de major astfel încît treapta* a IV-a (de ex. trisonul pe *re*, în *la* minor) este d iar treapta a V-a s, explicația acestei situații constînd în sensul ascendental „pasului" D-T *în major și cel descendent în* minor (însoțite și de sensul corespunzător al sensibilelor* : ascendent în major și descendent în minor). V. *armonie* (III, 2).

Bibliogr.: Karg-Elert, S., *Akustische Ton-, Klang- und Funktionsbestimmungen*, Leipzig, 1930; Reuter, Fr., *Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts. Konsonanz und Dissonanzlehre nach dem System von Siegfried Karg-Elert*, Halle Saale), 1952. (G. F.)

polcă 1. Dans* popular ceh, în măsură* de 2/4. A inspirat nenumărate piese muzicale destinate balurilor din sec. 19 și începutul sec. 20. P. celebre a creat Johann Strauss—fiul. 2. V. *luncanul*. (I. R.)

polieleu *(BIZ.) (< gr. πολὺ ἔλεος, πολυέλεον poli eleos, polieleon* „multă îndurare, multă milă"), cîntare al cărei text este alcătuit din psalmii* 134 și 135, care se cîntă la utrenia* praznicelor și sfinților cu polieleu. Denumirea de p. provine de la cuvîntul „milă" (ἔλεος), care se repetă des în psalmul 135 „că în veac este mila lui" ὅτι εἰς τὴν αἰῶνα τὸ ἔλεος αυτοῦ) precum și de la faptul că în timpul acestei cîntări toate candelele pline cu untdelemn (ἐλαία) sînt aprinse. (S. B. B.)

polifonie, categorie sintactică *(v. sintaxă* (2)) ce rezultă din suprapunerea a două sau mai multe melodii* aflate într-o dependență relativă. Bineînțeles, toate definițiile date p. se referă la superpoziția unor linii melodice (voci (2)), dar o viziune mai profundă reclamă două aspecte (valabile pentru orice categorie sintactică), unul de natură fizică și celălalt de natură estetică, respectiv: spațio-temporalitatea (dată de cele două axe, a frecvențelor* : verticală și a timpului: orizontală) și expresivitatea dată de felul cum se suprapun melodiile — deci include și tehnica polifonică — fapt ce a generat de-a lungul istoriei muzicii *stiluri diferite cu rezultante estetice diferite*). Dacă pentru primul aspect definiția lui Șt. Niculescu este elocventă: „o distribuție verticală (suprapunere) de monodii (1) *distincte*, care evoluează simultan și într-o relativă independență" (Rev. *Muzica* nr. 3, 1973), pentru





Polifonie

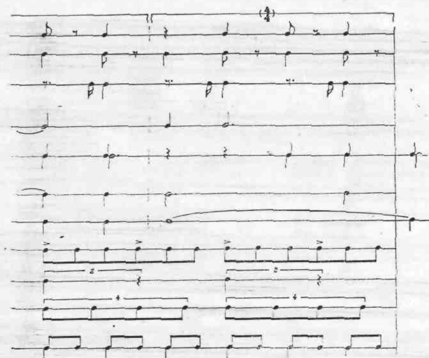
cel de al doilea, se impune o incursiune în practica muzicală. Astfel, p. ca mijloc de expresie rezultată din „energia liniară a unor melodii simultane" (Z. Vancea — *Polifonia modernă*, Rev. *Muzica* nr. 4, 1980), a jucat un mare rol, dominînd perioade importante în muzica europ. De la începuturile ei (sec. 12—13, după unele date, mult mai înainte: sec. 9—11, cînd apar primele notații de p. datorate teoreticienilor Hucbald și Ogier) și pînă în zilele noastre, p. și-a etalat natura expresivă chiar și în muzici marcate de alte categorii sintactice (cum ar fi omofonia*, monodia, sau combinația acestora, monodia (2) acompaniată — a se vedea clasicismul* muzical). Dar importanța p. reiese din puterea expresiei ce a făcut ca ca să domine sau să constituie o coordonată de bază a diferitelor epoci precum Renașterea*, definită prin p. vocală, barocul*, în care se realizează o simbioză perfectă între conceptul p. și cel armonic (III, 1), grație lucrărilor lui J. S. Bach, făcîndu-se și trecerea de la p. vocală la cea instr., și epoca modernă-contemporană, respectiv sfîrșitul sec. 19 și sec. 20, caracterizată prin apariția unor curente și estetici noi, unde p. a revenit cu o altă haină și cu o pondere mare în determinarea stilistică. Menționăm în această direcție neoclasicismul*, dodecafonismul*, serialismul*, neoserialismul și doar pe doi dintre cei mai de seamă compozitori ai orientării naționale G. Enescu și B. Bartók. *Totodată, p. a zămislit* în toate aceste epoci forme* muzicale de importanță majoră în destinul muzicii europ., din care amintim: motetul*, madrigalul*, rondoul* — în p. vocală, ricercarul*, formele mici bi-, tri-partite, invențiunea*, canonul (4) etc., *culminînd cu fuga* — *în p. instr.* a preclasicilor, unele forme (libere) bazate pe alăturarea de secțiuni (provenite din ideea de formă din folclor*, în orientarea folcloristă a sec. 20, sau, din rațiuni constructiviste, în serialism și neoserialism). Folosită deseori ca tip de scriitură în forme generate de alte categorii sintactice (ex. sonata*), p. a devenit în multe situații improprie acestora (ne referim la forma de sonată cultivată de muzica dodecafonică și serială). ■ Cît despre stilurile p., se poate spune că acestea reclamă o adevărată știință componistică și interpretativă (atît în p. vocală cît și în cea instr.). Înainte de afirmarea totală a p., exista, de exemplu, stilul de baladă (I) (îmbinare între p. și omofonie): în perioada de dominare a scriiturii polif. (începînd din sec. 15, inclusiv instaurarea tonalității (I) în muzica preclasică, cînd se petrece conviețuirea perfectă între p. și armonie), putem vorbi de prioritatea absolută a stilului imitativ* și a celui fugato*. Curentele sec. 20 ne-au obișnuit cu așa-zisul stil liber, sau liniar (exemple: neoclasicismul, *dodecafonismul* — v. *liniarism*). *Totodată prin* aceste stiluri se definesc și ipostazele p. (contrapunctul* imitativ, p. latentă, etc.). Arhetipurile sintactice, ca de exemplu imitația, putînd fi imaginate în abstract, au circulat de-a lungul sec. Le găsim proprii diferitelor sisteme (II) muzicale ca: sistemul modal medieval, cel tonal sau serial, fapt ce a dus la formarea și dezvoltarea unei discipline fundamentale în studiul artei muzicii și în special al compoziției (2): c. p. Legile acestei discipline, unele create în abstract — c. p. pe specii, altele provenite din analiza riguroasă a lucrărilor existente — c.p. palestrinian, bachian etc. pornesc toate de la posibilitățile de suprapunere a unor monodii vizînd relațiile care guvernează înrudirea acestora (respectiv atît relațiile superpoziției orizontale cît și cele stabilite între orizontal și vertical). Astfel, practica muzicală a p. cunoaște o dezvoltare progresivă. Ea se detașează odată cu scriitura polif. din Ars Nova* florentină și fr. (Guillaume de Machault), se afirmă în muzica neerlandeză*, evoluția fiindu-i determinată de *preocuparea pentru relațiile verticale, care* priveau, în primul rînd, gîndirea intervalică ce influența conducerea vocilor (G. P. da Palestrina) și ulterior tendința spre un control acordic, deci spre emanciparea armoniei. Odată cu conturarea deplină a tonalității, se produce și conviețuirea echilibrată a p. cu armonia. Autorul acestei sinteze desăvîrșite a fost J. S. Bach, a cărui creație rămîne atît un model de p., preluat în sec. 20 de adepții neoclasicismului sub deviza „retour à Bach", cît și unul de armonie ce va fi dezvoltat de clasicism, romantism* și neoromantism, oarecum în dauna p. (muzică în care, deși omofonia, monodia și îmbinarea acestora, monodia acompaniată, domină, tehnica polifonă nu este abandonată, ci apare cu funcție importantă în unele lucrări ca: *Requiem*-ul de Mozart, ultimele cvartete ale lui Beethoven, operele lui Wagner, simfoniile lui Brahms, Bruckner, Mahler etc.). Odată cu părăsirea conceptului armonic, care ajunsese în neoromantism la o hipertrofiere, sfîrșind cu

spargerea sistemului tonal (v. atonalism), se găsesc noi modalități de exprimare muzicală prin revenirea la p. Iau naștere astfel trei curente care promovează tehnica p. vizînd valoarea egală a monodiilor suprapuse, cu mențiunea că exista o diferențiere între monodii (prin *Haupt-* și *Nebenstimme* germ. „voce principală și secundară"), ce atribuia relief scriiturii (contururile). Acestea sînt: neoclasicismul reprezentat de *G. F. Malipiero*, *I. Stravinski*, P. Hindemith, G. Petrassi, A. Casella, etc., serialismul reprezentat de A. Schönberg, A. Berg și A. Webern și orientarea folcloristă în frunte cu B. Bartók, G. Enescu și alții. Diferența dintre cele trei curente constă în organizarea obiectului* sonor, care în final generează căi estetice diferite. Neoclasicii au recurs la o organizare liniară liberă cu puncte nodale armonice, serialiștii, la p. lineară imitativă organizată pe baza legilor seriei*, iar cei din orientarea folclorică la o fuziune armonico-polifonică a monodiilor provenite din folc. sau create în spirit folcloric. Ulterior neoserialismul (P. Boulez, K. Stockhausen, L. Nono, A. B. Zimmermann etc.) a depășit decalajul între concepția p. tradiționale — liniară și imitativă — și organizarea serială printr-o invenție continuă care a dat naștere sintaxei polif. libere. Dar, cu toată părăsirea stilului imitativ, a rămas aspectul liniar ce a intrat în contradicție cu organizarea serială ieșită din zona detaliului datorită serializării tuturor parametrilor* care nu mai puteau fi urmăriți în parte de conștiința auditivă, ci doar în totalitate. A rezultat astfel fenomenul global, ce se plasează în zona de percepere a aglomerării, respectiv textura*. ■ O privire asupra *combinării sintaxelor* relevă fenomene muzicale noi bazate pe simbioze de genul: (P, O) p. de omofonii, (P, E) p. de eterofonii, (P, P) p. de p.., alături de combinația clasică, (P, M) p. de monodii, care a reușit să domine multe sec. muzica europ. Desigur, unele combinații sînt deja utilizate în muzica nouă, altele așteaptă să fie aplicate. În muzica românească îndeosebi p. de tipul (P, M) a fost prioritară (în lucrări semnate de: I. Perlea, D. Lipatti, F. Lazăr, C. Silvestri, D. Cuclin, Z. Vancea, T. Ciortea, S. Toduță, L. Feldman, W. Berger, L. Comes, V. Herman, N. Beloiu ș.a.), dar, în combinație cu omofonia, nu a pierdut din vedere nici latura armonică a muzicii.

polimetrie (< gr. πολύς „mult" + μέτρον „măsură"), suprapunere de structuri metrice



N.B. În partitură nu figurează, ca indicație de măsură, decît 2/2 pentru toate vocile.



Polimetrie

(*măsuri**) *diferite.* Este dezvoltarea pînă la ultimele consecinţe a independenţei ritmico-melodice a vocilor (2) dintr-un ansamblu polif. *Ea implică automat poliritmia*, dar o depăşeşte.* Se întîlneşte în mod curent în folclorul mai tuturor popoarelor, din Carpaţi pînă în Himalaia, din Africa pînă în insulele Pacificului, precum şi în muzica tradiţională orient. În cea cultă europ., p. a pătruns pe două căi : a) prin dezvoltarea firească a polif., ajungîndu-se încă din sec. 14 (*Ars Nova**) la complexe eşafodaje metro-ritmice (graţie tehnicii izoritmiei*); b) *prin influenţa folc.* Cazurile cele mai numeroase de p. se întîlnesc în muzica sec. 20 — un ex. tipic constituindu-l acest pasaj din *Sacre du printemps* de Stravinsky (reper 70), a cărui schemă este următoarea : (ex.). Cazul limită al p. îl constituie execuţia simultană a două muzici diferite fără legătură între ele. Ex. clasic în materie îi aparţine lui Mozart (intervenţia orch. mici peste cea mare în *Don Giovanni*, actul 1). Dar în muzica simf. procedeul a fost aplicat sistematic abia de la Stockhausen încoace (*Gruppen*, 1957, *Carré*, 1963). (A. M.)

polimodalism, dispunere simultană a două sau mai multe linii melodice aparţinînd fiecare unui mod (1) sau fragment modal distinct. *Spre deosebire de politonalitate**, a cărei permanentă dificultate este respectarea distanţei de cel puţin şapte cvinte* între centri (tonicile*) polarizatori (condiţie necesară pentru separarea netă a elementelor tonale şi neincluderea lor într-un singur acord*), p. are un cîmp mai larg de aplicabilitate, datorită contrastului firesc ce se instaurează între caracteristicile modurilor. Explicaţia constă în caracterul *unic* al materialului tonal, variat, într-un caz, prin transpoziţie*, şi în caracterul *divers* al materialului modal, variat organic, în celălalt caz, printr-un mecanism de tipul metabolei*. Pe bună dreptate a considerat Messiaen politonalitatea ca pe un caz particular al p. Motivarea p. în conformitate cu gîndirea diferitelor epoci — p. avînd realmente o carieră multiseculară — are puncte de pornire diferite. Astfel, în polifonia* primitivă, era un compromis între monodia* (modală) abia încorporată în ţesătura polif. şi axioma consonanţei* ce trebuia să reglementeze orice raport „vertical" (ex. 1). *Polif. barocă cunoaşte*

93



Adam de la Halle, Rondel, după Fr. Genrich

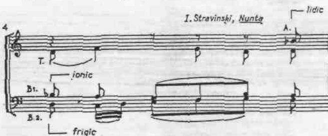


J.S.Bach, Fuga din Fantezia şi fuga cromatică

I. Stravinski, Sacre du printemps



I. Stravinski, Nunta





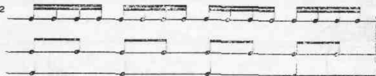
Polimodalism

deja restringerea modurilor la cele două aspecte ale tonalității (2), majorul* și minorul*, dar, în condițiile pedalei (2) sau ale neutrului acord *micșorat (v. și triton), nu ignoră cu totul p.* (ex. 2). Reafirmarea cu vigoare a principiului în muzica neomodală a sec. 20 pornește fie de la formula de *faux-bourdon** a unui interval repetat, în speță a celui de terță*, prezentat însă prin false relații în variate ipostaze datorită tocmai concomitenței polif. a modurilor (ex. 3) sau de la formula mixtărilor (2), fie prin impletirea, în maniera liniaristă*, a melodiilor, cu modurile lor concurente, cu cadențele (1) lor, ce rămîn indiferente față de acordul rezultat (ex. 4).

Bibliogr.: Horée, A., *De 1918 à nos jours*, în: *Précis de musicologie*, coord. J. Chailley, Paris, 1958; Messiaen, O., *Technique de mon langage musical*, Paris, 1944; Costère, E., *Mort ou transfiguration de l'harmonie*, Paris, 1962; Berger, W., *Armonia, posibilități și limite*, în: Muzica nr. 7/1964; Eisikovits, M., *Unele elemente și aspecte moderne anticipate în creația lui Gesualdo di Venosa*, în: *Lucrări de muzicologie*, nr. 1, Cluj, 1965; Firca, Gh., *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Buc., 1966. (G. F.)

poliritmie (< gr. πολύς „mult" + ῥυθμός „ritm"), suprapunere de structuri ritmice (v. ritm) diferite, dar păstrînd aceeași metrică (v







măsură). Apărută în momentul diferențierii ritmico-melodice a vocilor (2) ansamblului polif., p. a cunoscut o primă perioadă de înflorire în stilul *Ars Nova** pentru ca apoi, periodic, să revină în atenția compozitorilor — *mai ales* a celor de azi. Se obține prin : îmbinarea de ritmuri complementare, prin profilarea unui desen ritmic pe un fond de valori (11, 1) egale etc. Suprapunerile tematice beethoveniene antrenează p. caracterizate, ce culminează în *complexele construcții de leitmotive* ale lui* Wagner sau în violentele opoziții ritmice din simfonismul ceaikovskian (ex. 1). Un capitol aparte îl formează etajarea diviziunilor diferite ale timpilor (1, 2). Diviziunile (1) pot fi regulate *(ex. 2) și primul exemplu tipic ni-l oferă* Rameau în opera *Hippolyte et Aricie*, act. III, scena 9 („Frémissement des flots"). Mai interesant e însă conflictul dintre diviziunile regulate și cele excepționale, procedeu utilizat încă de Beethoven *și dezvoltat de romantici, pentru a* se ajunge la structurile intricate ale lui Stravinsky, bunăoară *(Sacre du printemps)* sau Enescu *(Sonata a III-a pentru pian și vl.*, partea a II-a, măs. 21 — ex. 3) (A. M.)

politonalitate, considerată, de unii teoreticieni, o lărgire a granițelor tonalității (1), de alții, *consecință a investigațiilor* lui Debussy în lumea modală, termenul desemnează o suprapunere de tonalități (2) (două sau mai multe, fără ca una din ele să domine). În practica muzicală (respectiv în lucrări semnate de E. Satie, M. Ravel, D. Milhaud, *A. Honegger, I. Stravinski* ș.a.), p. apare frecvent în tipurile de scriituri omofone* (reprezentată prin acorduri* suprapuse constituind adevărate blocuri sonore care, de obicei, se deplasează pe direcții contrare, dar și paralele) *și polifone* (folosind două sau* mai multe linii simultane care aparțin la două sau mai multe tonalități). Prin întrebuințarea excesivă a p. granițele tonalismului au fost deseori depășite, procedeul dînd naștere unor blocuri sonore complexe în care funcțiile* tonale respective nu se mai disting, anulîndu-se din punct de vedere psihologic. O asemenea practică a fost abandonată cu timpul, lăsînd loc altor organizări ale blocurilor sonore, venite din practici sau teorii proprii conglomerațiilor care realizează sonorități compacte (ex. : în muzicile lui E. Varèse sau P. Boulez). De asemenea *organizarea polif. politonală (prin linii suprapuse* aparținătoare diferitelor tonalități), caracteristică unor reprezentanți ai neoclasicismului* muzical, a cedat cu timpul terenul organizării seriale* sau modale* tot datorită faptului că tonalitățile își pierdeau funcția psihologică. Astăzi, aspectul politonal reapare sub o altă haină estetică, fiind o îmbinare a p. cu polimodalismul*, gîndită pe fondul unor aspecte intermediare de suprapuneri de straturi.

I. Strawinsky - Le sacre de printemps,
(II Les augures printaniers
Danses des adolescents)



Politonalitate

polocsia v. **briul.**

poloneză, dans polonez vechi în 3/4, asemănător unei plimbări (în alai), în paşi ritmici nu lipsiţi de solemnitate. Ritmul caracteristic:



În creaţia lui Chopin, devenită piesă* de gen, p. ocupă un loc însemnat, distingîndu-se prin grandoare şi dramatism. (I. R.)

polunoşniţă v. **mesoniktion.**

polychord v. **electrofone, instrumente.**

polychronion (gr. πολυχρόνιον), v. **aclamaţie.**

polychronisma (gr. πολυχρόνισμα), v. **aclamaţie.**

Pommer v. **bombardă.**

ponturi v. **fecioreasca (1).**

pop music /pop miuzic/, (prescurtarea termenului engl. *popular music)*, muzică de popularitate, cu largă audienţă la public, şlagărele, indiferent de genul căruia le aparţin (muzică uşoară* sau rock). Desemnarea în exclusivitate a contextului contemporan al muzicii rock cu termenul p. este greşită.

Bibliogr.: Caraman-Fotea, Daniela şi Lungu, Fl., *Disco Ghid-Rock*, Buc., 1979; Stambler, I., *Encyclopedia of Pop, Rock and Soul*, Londra, 1974. (M. M.)

portament (< it. *portamento*; fr. *port de voix)*, alunecare lină a vocii **(1)** de la un sunet la altul, *atingînd aproape neobservat sunetele intermediare*. Originar a fost un ornament* asemănător apogiaturii* lungi inferioare, folosit mai ales la cadenţe **(1)**. Pe la mijlocul sec. 18, termenul apare cu înţelesul de astăzi. Grafic este indicat prin legato*, printr-o liniuţă oblică sau prin cuvîntul p. Se mai poate executa şi la instr. de coarde şi la unele instr. de suflat (trb. sax.). Folosit cu măsură, este un mijloc de intensificare *a expresiei, dar excesul de p. dovedeşte lipsă* de gust. Se confundă adesea cu *glissando** şi *portato*. (E. Z.)

portativ, semn grafic alcătuit din 5 linii orizontale, paralele şi echidistante, cu ajutorul căruia se reprezintă înălţimea* sunetelor, prin scrierea lor pe cele 5 linii şi spaţii determinate de acestea. Numerotarea liniilor se face de jos în sus (ex. 1). Pe p. pot fi reprezentate 11 sunete; pentru reprezentarea celorlalte sunete mai grave sau mai acute se folosesc linii suplimentare



Portament

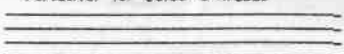
Ex. 1 *Portativ simplu*



Ex. 2 *Portativul lui Hucbald*



Ex. 3 *Portativul lui Guido d'Arezzo*



Ex. 4 *Portativ general*



Ex. 5 *Portativul pe care se notează orga*



așezate dedesubtul sau deasupra p. Ideea notației muzicale pe linii paralele, orizontale echidistante a apărut prima dată în sec. 9 la Hucbald (840—930). Numărul liniilor era condiționat de diapazonul (4) melodiei respective și varia de la 6 la 16 linii. Distanțele de ton* și semiton* erau notate, la început, în stînga p. și se respectau pe tot parcursul melodiei (ex. 2). În sec. 11, G. d'Arezzo a realizat un nou sistem de notație, reducînd liniile p. la 4 (ex. 3). Pentru precizarea sunetelor el a folosit cheile* *(Do, Fa, Sol)*, așezate la capătul din stînga al p. Perfecționarea notației (I) muzicale a stabilit mai tîrziu numărul liniilor p. la 5, pe care se notează și astăzi. P. de 5 linii se numește p. *simplu*, iar cel format din 2 p. *simple* unite printr-o bară verticală și o acoladă*, la capătul din stînga, se numește p. *general* (ex. 4). Acest p. este folosit pentru notarea unor instr. ca pianul*, celesta*, clavecinul*, armoniul*, harfa*, orga* mică. Pentru notarea știmei de orgă mare se folosește un p. *general* (pentru manual*) și un p. *simplu* (pentru pedalier (1)) (Ex. 5). Sin.: *pentogramă*. (M. M.)

port de voix (cuv. fr.) v. **apogiatură; portament.**

pozitiv (fr. *positif*, germ. *Positiv)*, spre deosebire de orga* portativă (regal*), o orgă mică, montată într-un loc fix. **P.** are un manual*, un pedalier (2) și puține registre (II) (în general labiale de 8' și 4' închise — v. picior (2)). A fost folosit pentru executarea basului continuu*, dar și în muzica de cameră*. În uz între sec. 15—18. V. *orga di legno*. (As. P.)

possibile (cuv. it. „posibil"), cuvînt cu rol de superlativ care, alăturat unui termen de nuanță sau mișcare, indică efectul maxim posibil al acestuia. Ex.: *pianissimo** **p.**, limita inferioară posibilă a intensității sunetului; *prestissimo** **p.**, rapiditatea maximă cu care se poate executa pasajul respectiv.

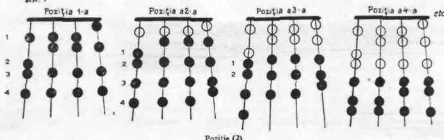
poșovaica 1. Denumire sub care sînt întîlnite două variante (**p.** *pe un picior* și **p.** *pe două picioare)* ale brîului* bănățean nou, în jud. Caraș-Severin. Ambele sînt jucate de bărbați în formație de linie sau semicerc cu brațele pe umeri. Au ritm binar*, dactilic* și, fiecare, melodie proprie. Mișcarea este rapidă cu pași și sărituri mărunte executați pe loc, alternînd cu deplasări bilaterale (prima variantă) sau pași largi încrucișați în față și spate (a doua variantă). Este caracteristică concordanța perfectă între motivele* muzicale și cele coregrafice. **2.** Joc popular românesc, de cuplu, întîlnit în Țara Făgărașului, ca dans final în suita ciclică. Este o variantă mai simplă a hațeganei*. Se execută pe loc (perechile liber răspîndite în spațiul de joc) și constă dintr-o legănare și o învîrtire, în alternanță liberă, cu frecvente treceri pe sub mînă la sfîrșitul frazelor* muzicale. (C. C.)

Posthorn v. **corno da caccia.**

postludiu (< lat. *post* „după" + *ludus* „joc"), secțiune de încheiere sau secțiune suplimentară independentă de la sfîrșitul unei lucrări muzicale. Ant.: *preludiu**. (I. R.)

potpuriu (< fr. *pot-pourri)*, aranjament* muzical format din fragmente eterogene (disparate) aparținînd mai multor lucrări, îmbinate liber, fantezist, fără o logică anumită. **P.** de obicei îmbină cîntece la modă, arii* din operete*, dansuri* de mare circulație. V. *Uvertură*. (I. R.)

poziție 1. Modul în care un instrumentist *ține un instrument cu coarde și arcuș și apucă arcușul. În evoluția tehnicii vl. s-au distins* trei școli determinate de maniera de apucare a arcușului (germ., fr., belgiană și rusă). **2.** Si-



Poziţie (2)



Poziţie (3)

tuarea *provizorie a mîinii stîngi*, în evoluţia sa de-a lungul tastierei (v. limbă). O p. este delimitată de intervalul de cvartă* dintre degetele 1 şi 4. Pornind de la p. întîia, în care degetul întîi produce sunetul imediat superior celui produs de coarda* liberă, parcurgerea tastierei înregistrează prin *deplasarea acestui* deget 11—12 p. Uşurinţa şi capacitatea de evoluare sigură pe tastieră se asigură prin studiul temeinic a şapte p. şi mai cu seamă a schimbului de p., prompt, bine articulat, bine intonat. (G. M.). **3.** Dispunere a vocilor **(2)** în cadrul unui acord*. Pentru armonia **(III, 2)** clasică, la patru voci, în care elementul constructiv unic îl constituie trisonul, sînt admise trei p.: *strînsă, largă* şi *mixtă*. În p. strînsă, elementele acordului sînt apropiate unele de altele (în virtutea construcţiei în terţe* a acordului); singura excepţie o constituie, chiar şi în această p., distanţa dintre bas şi celelalte voci, care poate fi mai extinsă. În p. largă, elementele acordului sînt spaţiate, fără a se depăşi, între vocile superioare, intervalul* de octavă*; se spune că între vocile p. strînse nu se pot intercala alte elemente, în timp ce între acelea ale p. largi elementele intercalabile pot fi chiar un acord în p. strînsă. P. mixtă este o combinaţie a primelor două. P. acordului nu schimbă natura trisonului nici măcar în măsura în care lucrul acesta se întîmplă totuşi *în cazul răsturnării**. ■ *O accepţie particulară* a noţiunii, vizînd caracterul melodic, este raportul dintre bas şi sopran. În virtutea componentei acordului aflat la sopran, p. poate fi la octavă *(a; d)*, la terţă *(b; e)* sau la cvintă* *(c; f; g; i)*. (G. F.)

praecentor (cuv. lat. „întîiul cîntăreţ"; fr. *préchantre*), în bis. cat., cîntăreţul care conduce cîntarea şi intonaţia **(I, 3)**. Era uneori şi director al unei *maîtrise**. Are un rol asemănător protopsaltului*. (G. F.)

prag auditiv, valoare minimă la care vibraţia* unui corp poate fi percepută ca sunet* (resp. 16 Hz*, 1/16 secundă). P. diferenţial este minimum-ul diferenţei perceptibile dintre două valori ale stimulilor auditivi. V. *auz* **(I, 2)**.

Bibliogr.: Helmholtz, H. von, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig, [1]1863, [6]1913; Reinecke, H.-P., *Experimentelle Beiträge zur Psychologie des musikalischen Hörens*, in: *Schriftenreihe des musikwissenschaftlichen Institutes der Universität*, Hbg. III, Heidelberg, 1964; Winkel, Fr., *Vue nouvelle sur le monde des sons*, Paris, 1963; Daniélou, A., *Sémantique musicale*, Paris, 1966; Ogden, R. M., *Hearing*, New York, 1924; Stevens, St. S., Loring, J. G.C., and Cohen, D., *Bibliography on Hearing*, Cambridge, 1955.

preambul, introducere **(2)** (ca parte de ciclu **(I, 2)** în muzica instrumentală), cu sau fără legătură tematică, cu restul lucrării muzicale. (I. R.)

precipitando (cuv. it. „precipitînd, grăbind"), indicaţie de tempo **(2)** prin care se cere o bruscă grăbire a mişcării.

predeterminare. Termenul are în muzică foarte multe accepţii referindu-se la actul componistic şi avînd implicaţii directe în stilistică. Privită abstract, p. se extinde la toate nivelele muzicale, de la microstructura sonoră pînă la macrostructură (v. structură), fiind şi un instrument de analiză a stilurilor* componistice. Condiţia abstractă presupune determinarea

unui fenomen sonor (înțeles în sens larg), precedat de cauze sau rațiuni imediat anterioare acelui fenomen. Practica a dovedit că această determinare, imediat anterioară, ține de organizarea și legile sistemului în care se încadrează muzica, bunăoară de legile care guvernează structurile în afara timpului, de actul alea (în muzica aleatorică*), sau de latura intuitivă (în unele muzici improvizatorice*, care ignoră chiar și actul alea). Acest lucru s-ar traduce în practică prin multitudinea situațiilor în care se determină fenomenele muzicale (și care diferă de la compozitor la compozitor). Un exemplu comun l-ar constitui legile și traseele armonice în armonia (III, 2) tonală (astfel, determinarea treptei* a VI-a în legătură cu celelalte trepte care o premerg în toate situațiile dintr-o lucrare sau din întreaga creație a unui compozitor). Deși legile sînt restrictive, prezintă multiple situații concrete definind unele stiluri și chiar personalități muzicale. Tocmai p. legăturilor armonice poate descrie caracteristica unui stil sau preocuparea pentru un anume aspect armonic propriu muzicii unui compozitor fiind totodată și un instrument de comparație foarte util în stilistică. Exemplele pot fi extinse la multe alte nivele muzicale, cum ar fi predeterminarea formei în funcție de limitele naturii unor obiecte sonore* (deci de posibilitățile lor) ceea ce constituie și corespondența dintre micro și macrostructură, sau predeterminarea unor concepte estetice în funcție de grupul etnic căruia îi aparține creatorul — problemă ce atinge nivelul socio-cultural etc.

pre loe (**pră loe**) **1.** *Joc** popular românesc, de bărbați sau mixt, întîlnit în zona Oravița (jud. Caraș-Severin). Este o variantă a brîului* bănățean vechi (bătrîn) și se joacă în semicerc cu brațele pe umeri. Are ritm asimetric 7/16 —



— și mai multe variante (I, 1) melodice; mișcarea e este vioaie cu pași mărunți și arcuiți pe primul timp (I, 2). **2.** Joc pop. românesc, de cuplu, întîlnit în Cîmpia Banatului (jud. Timiș). Se joacă în formație de „perechi în linie" cu partenerii situați față în față ținîndu-se simetric de ambele mîini. Are ritm binar* și mai multe variante melodice; mișcarea este rapidă cu pași mărunți executați pe loc și cu mici deplasări bilaterale. Face parte din grupa *ardelenelor* (**1**) *nesincopate*. (C. C.)

prelucrare, transformare într-un anumit grad a unui material muzical „dat", potrivit unor norme componistice variate și avînd mai multe finalități practice: **1.** Desfășurarea pe un *cantus firmus** sau pe o temă* *ostinato** — deci în condițiile păstrării identității modelului — unei forme* polif. (ex. misa (**2**) /-parodie/, motetul*, preludiul (**1**)-coral, passacaglia*, ciaccona*, frottola*, folia*). **2.** Edificare a unei compoziții (**1**), deobicei miniaturale, pe baza unui cîntec pop., în care identitatea modelului rămîne mai mult sau mai puțin intactă. În condițiile unei muzici omofone* (destinată de regulă corului*), vocea (**2**) purtătoare a melodiei-model este cea superioară. V. și rapsodie. **3.** Parafrază*. **4.** Fantezie (**2**). **5.** Transcripție (**1**). **6.** Aranjament*. ■ Dacă în ev. med. diferite modalități de modificare a materialului muzical preexistent — inclusiv în cazul parodierii, mai tîrziu al parafrazării — nu cunoștea nici o restricție (cel mult obligativitatea respectării, la una din voci, a c.f.), iar în Renaștere* și în baroc* aproprierea, în diferite grade, a unei idei muzicale, era frecventă (*Monteverdi-Schütz*; *Bach-Vivaldi*; Händel-Scarlatti), interdicția preluării unei idei frizînd plagiatul — în ciuda licențelor pe care le favorizau tocmai formele specifice romantismului* (p. (**3, 4, 5**)) — se reglementează prin dreptul de autor (extins pînă la 50 de ani de la moartea compozitorului); deja barocul și, pe deplin, clasicismul* menționau în cazul temei* cu variațiuni sursa ideii generatoare. V. *incipit* (**II**); *improvizație*; *variație* (**1**); *variantă* (**1, 3**). Echiv. germ.: *Bearbeitung*. (G. F.)

preludiu (< lat. *praeludium*; it. *preludio*; fr. *prélude*; germ. *Vorspiel*) **1.** Scurtă improvizație* care precede execuția unei piese vocale, instrumentale, vocal-instrumentale sau oficierea unei ceremonii religioase, avînd o dublă funcție: aceea de a-i „acorda" pe interpreți prin fixarea *tonului de bază* (*v. intonație* (**I, 1**)) și aceea de a crea un „montaj psihologic" propice receptării mesajului muzical ce urmează să fie transmis. Pînă în sec. 16, termenul de p. a avut numai această accepțiune. În sec. 17 piesele instr. care, în acest context, nu aveau o scriitură polif. de fugato* erau denumite p. ■ În serviciul religios protestant, intonarea coralului* era precedată de un p. — *coral* (germ. *Choralvorspiel*) fie improvizat („a preludia" = a cînta liber, a improviza), fie consemnat în partitură*; cel din urmă, utilizînd o mare varietate de procedee omofone* și polif., a conturat p.-*coral al lui J. S. Bach*. **2.** *Începînd din a doua* jumătate a sec. 16, numele a desemnat, p. ext., piesa muzicală care prefațează fuga*, suita (**I, 1**), cantata*, opera* etc. În acest sens, p. este sin. cu introducere (**2**) (*entrada*, *entrée**, *intrada**) sau chiar cu uvertură*. Spre sfîrșitul sec. 17, p. devine numele obișnuit al primei părți din suita instr. (pentru lăută*, clavecin*, orch. etc.). În principiu, arhitectura p. nu este canonizată, el putînd adopta forma de lied* bi- sau tripartit, de *sinfonia** it., uvertură fr. etc. P. care preced fugile și toccatele* de orgă sau clavecin ale lui J. S. Bach au, de cele mai multe ori, *forma suită, cu evoluția tonală obișnuită* la dominantă* sau la relativa* majoră*. **3.** Începînd din sec. 19, numele este atribuit printr-o ext. și mai largă, și unor piese muzicale *de sine stătătoare, indicînd asupra dimensiunilor* reduse și a libertății formale a acestora. P. de operă sau de suită pentru orch. capătă și ele o

oarecare autonomie, putînd fi executate şi independent *de context; prin emanciparea lor se* naşte p. *simfonic.* P. pentru pian sînt grupate uneori în cicluri (I, 1), „construite" pe baza opoziţiilor dinamice*, de caracter (v. caracter, piesă de) etc. dintre piesele componente. În epoca modernă au compus p. (instr. sau simf., independente sau în cicluri) Chopin, Debussy, Rahmaninov, Skriabin. În muzica românească: Enescu, I. Dumitrescu. (S. R.)

preludiu-coral v. **preludiu (1)**

prestissimo (cuv. it. superlativul lui *presto**), indicaţie de tempo (2) ce desemnează cea mai rapidă mişcare în muzică.

presto (cuv. it. „iute"), indicaţie de tempo (2) ce desemnează o mişcare rapidă, mai repede decît *allegro**; deseori mişcarea ultimei părţi dintr-o *sonată** sau *simfonie**.

priceastnă (priceasnă) v. **chinonic.**

priceestniar v. **chinonicar.**

primadonă (< it. *prima donna*), prima cîntăreaţă a unui teatru de operă. Termenul apare prin sec. 17, cînd femeile au fost admise pe scenă. În sec. 18—19 orice trupă (v. ansamblu (I, 1)) avea cîte două p.: *prima donna assoluta* şi *prima donna altra* sau *seconda donna*, corespunzătoare rolurilor obligate* din dramaturgia de operă* a vremii. Astăzi, p. ext., cîntăreaţă celebră de operă.

Bibliogr.: Edwards, H. S., *The Primadona. Her History and Surroundings from the 17th to the 19th Century*, Londra, 1888, 2 vol.; Weismann, A., *Die Primadonna*, Berlin, 1940. (E. Z.)

prima prattica v. ***musica mensurata; monodie.***

primaş, nume ce se dă în părţile Transilvaniei conducătorului unei formaţii* instrumentale (taraf*), el fiind totodată şi purtătorul melodiei principale. Mai întotdeauna, p. formaţiei este un violonist. (L. B.)

primă (< lat. *prima* „cea dintîi") **1.** Cel mai mic interval* posibil în muzică format între două trepte* de aceeaşi înălţime*, adică format prin repetarea notei date (ex. 1) (v. unison). P. se notează cu cifra 1 şi poate fi de două feluri: p. *perfectă* (ex. 2) şi p. *mărită* (ex. 3) avînd o mărime de 1 semiton* cromatic. Se notează 1+.**2.** Treapta* întîia la o treaptă dată, *la un sunet dat.* **3.** Vocea (2) cea mai acută a unei categorii de instr. sau a vocilor (1) umane, care execută partea, — uneori cea mai importantă — a ţesăturii muzicale (*soprană* p., *tenor* p., *vl.* p., *fl.* p. etc.). (M. M.)

primiceri (BIZ.), (< gr. πριμικήριοι *primichirioi*), cîntăreţi care, cîte unul la fiecare strană*, urmau imediat după domestic*. Se numeau astfel pentru că de la p. începea numărătoarea cîntăreţilor. (S. B. B.)

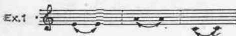
primo (cuv. it. „primul") v. **secondo**; **volta (1, 2).**

principale (cuv. it.) **1.** obligat*. **2.** V. *concerto grosso; orgă; mixtură* **(1)**; *plein jeu.*

pripeală (< sl. припѣвъ, припѣти „a cînta cu", „a repeta"), verset care însoţeşte cîntarea *unui psalm* sau a unui imn (1). Echiv. gr. acroteleution* (ἀκροτελεύτιον). *V. stih.* (S. B. B.)

pripeale (< sl. припѣвъ), stihiri* scurte, alcătuite de Filothei Monahul de la Cozia (în pragul anului 1400), care se cîntă pe stihuri alese din psalmi (adaptaţi de Nichifor Vlemides, 1197—1272): se cîntă după polieleul* sărbătorilor domneşti, ale Maicii Domnului şi ale sfinţilor cuvioşi şi mucenici mai însemnaţi. Din numărul iniţial de stihuri s-au reţinut pentru fiecare sărbătoare numai cîte şase stihuri. Sin.: *veliceanii; veniceanii; venicearii; mărimuri.* (S. B. B.)

priveghi (în folc. rom.), cîntec ceremonial funebru, cu arie de răspîndire redusă la Transilvania de S, întîlnit sporadic, în jud. Năsăud şi Cluj, parţial în Moldova de N. Este executat în grup, de femei „numite" (care nu sînt rude ale mortului), la miezul nopţii. Moştenire a unei străvechi culturi autohtone (probabil geto-dace) p. are o tematică profană, exprimată în versuri de o mare expresivitate şi frumuseţe. Temele poetice sînt variate dar perfect cristalizate, intervenţiile interpretelor fiind minime: cearta cucului cu moartea, rămasul bun de la rude („strigă moartea la fereastră"), vama, cocoşdaiul (unele cîntece poartă acest din urmă nume sau „cîntecul cel mare"). Maica Domnului scrie morţii cu cerneală, plecarea rudelor după carul funebru pentru a ruga mortul să mai







Primă (1)

rămînă. Din punct de vedere structural, cîntecele aparțin unui strat arhaic: melodii silabice, (rareori folosesc melisme*), material sonor redus la pentacordie (v. pentacord) minoră, formă de două, rar trei, rînduri melodice*, cu cadență (1) interioară pe 1 sau 2 (A_2 BI A_0; AI B_2 etc.); în formele contaminate cu melodica altor genuri (de ex. în ținutul Pădurenilor, Hunedoara), forma este mai amplă. Unele teme sau motive poetice („călătoare") se întîlnesc, puțin modificate, și în alte cîntece ceremoniale funebre. V. *bocet; cîntecul bradului; Zori.*

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *„Ale mortului" din Gorj*, Buc., 1936; același, *Despre bocetul de la Drăguș*, Buc., 1932; Cocișiu, Il., *Folclor muzical din jud. Tîrnava Mare*, Sighișoara, 1944; Comișel Emilia, *Antologie folclorică din ținutul Pădurenilor*, Buc., [2]1964; Bîrlea, O., *Cîntecele rituale funebre din ținutul Pădurenilor (Hunedoara)*, Anuar. Muzeul* de etnogr. al Transilvaniei, pe anii 1966–1970, Cluj, 1971; Densusianu, O., *Flori alese din cîntecele poporului*, Buc., 1920; *Istoria literaturii române*, I, Buc., 1964. (E. C.)

priveghier, (BIZ.) volum ce cuprinde cîntări de la privechiere (slujbă care unește vecernia* de utrenie*, la sărbătorile mari). (N. M.)

proceleusmatic (< gr. προκελευσματικός din πρό „pentru" + κέλευσμα = „îndemn, poruncă"), (în prozodia* antică) picior (1) metric format din 4 silabe scurte: ∪ ∪ ∪ ∪. (A. M.)

prochimen (< gr. πρόκειμαι *prokeimai* „a fi *plasat în față, înainte*"), *stih* dintr-un psalm* care precede citirea pericopei apostolice la liturghie*. (N. M.)

programatică, muzică ~, orice muzică simfonică sau instrumentală al cărei conținut expresiv este asociat — prin intenție declarată a autorului sau prin tradiție — de o sursă concretă de inspirație: fapt de viață, eveniment istoric, motiv literar sau artistic, idee filozofică etc. Noțiunea pune în discuție ideea conținutului muzicii și a alimentat, îndeosebi în sec. 19, disputa dintre adepții muzicii „pure" (v. absolută, muzică) și promotorii unei muzici a reprezentărilor. Estetica* muzicală contemporană a stabilit distincțiile necesare între programatism și conținutul muzicii. Contribuțiile unor gînditori români conțin idei prețioase care se înscriu pe coordonate astăzi aproape unanim acceptate. „Muzică pură nu există. Orice muzică are un motiv literar, poetic, dramatic, filozofic. Numai un adevărat muzician transferă un astfel de motiv* în motive muzicale apte de a fi tratate exclusiv conform legilor artei muzicale. Bunele poeme* simf. și-au dedus forma numai din particularitatea virtuților inerente ideilor lor muzicale" (D. Cuclin, *Tratat de estetică muzicală*, Buc., 1933, p. 323). „Muzica are o capacitate foarte limitată de a suscita imagini vizuale. Muzica de acest fel este valabilă numai în măsura în care se construiește pe structuri foarte solid implantate într-o logică pur muzicală" (P. Bentoiu, *Imagine și sens*, Buc., 1971, p. 94). Socotită adeseori drept o creație a romantismului*, p. își întinde rădăcinile pînă în Prerenaștere. Numeroase compoziții cu caracter imitativ mărturisesc despre ambiția din totdeauna a muzicianului de a stabili puncte de contact între arta sa și realitatea înconjurătoare. În această tendință figurativă se înscriu lucrări de Jannequin, Costeley, Claude Le Jeune, Lassus etc., și chiar apariția unor forme compoziționale (v. *caccia; ecou* (III)). Muzica imitativă, descriptivă, care constituie o linie particulară a programatismului, își prelungește existența în sec. 16 și 17, cu o deosebită eficiență în școala fr. (Couperin, Rameau, Daquin). În aceeași perioadă, Vivaldi scrie seria de concerte pentru vl. și orch. „Anotimpurile", încercare de conciliere a rigorilor formei* muzicale cu intenția programatică. Sensul superior al programatismului a fost enunțat în 1807 de Beethoven, în celebrul moto al *Simfoniei pastorale* „Mai degrabă evocare a sentimentelor decît pictură". Puternicul accent pe care unii romantici și școlile naționale l-au pus asupra p. este nuanțat de această viziune nouă: reinterpretarea profundă a inspirației extramuzicale prin datele construcției sonore. Din acest moment, ambițiile imitative și descriptive sînt treptat abandonate în favoarea formulărilor prin imagini muzicale de sine stătătoare. Sec. 19 este perioada de maximă înflorire a genului: Berlioz *(Simfonia fantastică)*, Liszt, creatorul poemului simfonic, piesă de formă liberă, propice p. orchestrale *(Preludiile, Tasso* etc.), Mussorgski *(O noapte pe muntele pleșuv, Tablouri dintr-o expoziție)*, Smetana (Ciclul de poeme simfonice *Patria mea)*, Richard Strauss *(Don Juan, Till Eulenspiegel, O viață de erou, Simfonia Alpilor* etc.), Debussy *(Preludiu la „După amiaza unui faun", Marea etc.)*, Ceaikovski — care în uverturile*-fantezie* *Romeo și Julieta, Francesca da Rimini* a căutat să concilieze marea formă muzicală cu „dramaturgia" programului literar — sînt numai cîteva dintre marile nume ale muzicii universale care au ilustrat p. O variantă simf. a p. descriptive este tabloul simf. Genul este bogat în creații valoroase și în muzica românească; cităm cîteva lucrări aparținînd lui G. Enescu *(Suita sătească* și *Suita pentru vl. și pian „Impresii din copilărie")*, A. Alessandrescu *(Acteon)*, M. Jora (Suita *Priveliști moldovenești)*, M. Negrea (Suita *„Prin Munții Apuseni)*, D. Gheciu *(Pe Bucegi)*, A. Mendelsohn (Poemul *Prăbușirea Doftanei)*, Th. Rogalski *(Două schițe simfonice)*, Al. Pașcanu *(Poemul Carpaților)*, D. Bughici *(Poemul Evocare)*, P. Bentoiu (Poemul *Luceafărul)*, Th. Grigoriu *(Variațiuni simfonice pe un cîntec de Anton Pann)* etc. „Programul" unei lucrări muzicale rămîne o punte posibilă între intenția eventuală a compozitorului și fondul aperceptiv al ascultătorului, o poartă prin care se pătrunde în muzică, dar nu un capăt de drum. „Identificarea" programului nu constituie și recepționarea semnalului emis de opera muzi-

cală, a cărei succesiune de imagini se constituie într-un sistem propriu, intraductibil în cuvinte. (R. G.)

progresie (fr. *progression*; germ. *Sequenz*; engl. *Sequence*; it. *sequènza*), sintagmă muzicală constituită prin juxtapunerea* unei sintagme melodice, armonice, polifonice) de nivel interior cu una sau mai multe reluări transpuse (v. transpoziție) ale sale. În structura unei p. se disting: *modelul* — sintagma repetabilă ale cărei dimensiuni variază în genere între 1/2 și 4 măsuri* — secvențe (II, 2) — reluările transpuse ale modelului — și *pasul* p., intervalul* *ascendent* sau *descendent*, în genere constant, care separă modelul de secvența întîia și secvențele între ele. P. este utilizată ca procedeu de construcție tematică, evoluție sau *dezvoltare** *în special în lucrările muzicale preclasice*, clasice, romantice. După constanța lor tonală, p. se clasifică în „tonale" (ex. a) și „modulatorii" (ex. b). P. tonală conservă tonalitatea (2), afirmată prin model, precum și cantitatea intervalelor melodice sau și armonice din care acesta se constituie, modificîndu-le eventual doar calitatea; p. modulatorie menține cantitatea și eventual calitatea intervalelor melodice sau și armonice propuse prin model, părăsind însă tonalitatea inițială. P. armonică se mai numește și *marș armonic*. Sin.: *Secvență* (II, 1). (S. R.)



Progresie

progressive jazz (cuv. engl. /prə'gresiv/ „jazz progresist"), termen desemnînd în S.U.A., în anii '40, orice formă a jazzului* ce încearcă o reînnoire a manierii de improvizație* sau a stilului orchestral tradițional (ex. orch. Stan Kenton). Unii consideră jazzul *be-bop*, *cool*, *West Coast* și *free*, ca aspecte particulare ale p. În Franța, termenul are o nuanță peiorativă. (M. B.)

prolatio (cuv. lat. „extindere") **1.** În cîntarea gregoriană (v. gregoriană muzică), termen indicînd executarea însăși a melodiei. **2.** În sistemul metric medieval: a) inițial (sec. 14), indica diversele împărțiri ritmice din care rezultau cele 5 valori*, *maxima**, *longa**, *brevis**, *semibrevis**, *minima**. b) ulterior (și acest sens tardiv s-a păstrat pînă la jumătatea sec. 16), indica subdivizarea notei *semibrevis*, care la rîndul ei putea fi ternară* (p. *maior* „*majoră*") și binară* (p. *minor* „*minoră*"). V.: mod (III); *musica mensurata*; *proporție* (II). (A. M.)

prolog, secțiune de sine stătătoare care precede o lucrare muzicală, de obicei o lucrare dramatic-muzicală (operă*) avînd rol expozitiv sau rezumativ. P. lui Canio din opera *Paiațe* de Leoncavallo, un *arioso**, reprezintă, de ex., introducere la scena cea mai importantă a acestei opere. (I. R.)

prooemium (cuv. lat. < gr. προοίμιον *prooimion*) **1.** Introducere, prefață, preludiu* instrumental. ■ În Kitarodia* elină, un imn (1) de invocare a zeului, precedînd un cîntec epic. ■ În sec. 16, denumire, de inspirație umanistă, a unei piese instr. cu caracter de preludiere, într-o formă* liberă. **2.** V. *condac* (Cl. L. F.)

propedie (BIZ.) (< gr. προπαιδεία *propaideia*, de la προπαιδεύω *propaidevo*, „a da o învățătură pregătitoare, o instrucție preliminară"), „introducere" în teoria și practica psaltichiei (v. bizantină, muzică); carte cuprinzînd denumirile și semnificația neumelor (semnelor) muzicale (v. notație (IV)). Prima p. în lb. rom. este ms. rom. nr. 61 din BARSR, scrisă de Filothei Jipa la 1713. La sfîrșitul sec. 17 și în sec. 18 aceste manuale aflate în mss. din BARSR poartă diferite denumiri ca: (ms. 923); *Introducere asupra semnelor muzicale bisericești* (102); *Introducere în muzica bisericească* (622); *Introducere în muzica psaltică* (1096); *Introducere asupra semnelor muzicale* (153); *Introducere asupra semnelor psaltice* (648 și 661); *Scurtă introducere despre muzica bisericească* (649). Uneori aceste manuale sau mici gramatici muzicale sînt intitulate γραμάτικη μόυσικὴ (*Gramatică muzicală*), τέχνη ψαλτική *Artă psaltică*, sau Τῆς ψαλτικῆς τέχνης (*Tehnica psaltichiei*). În sec. 19—20, p. au luat diferite alte denumiri ca: *Didascalia teoretică și practică a muzicii bis.* (Dionisie Fotino); Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς 'εκκλησιαστικῆς μουσικῆς *Introducere în teoria și practica muzicii bis.* (Chrisant de Madit, Paris, 1821); *Theoriticon sau privire cuprinzătoare a meșteșugului musichiei bis.* ... (Macarie Ieromonahul, Viena, 1823); Θεωρητικὸν μεγα τῆς μουσικῆς *Marea teorie a muzicii* (Chrisant de Madit, Triest, 1832); *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică* (A.

Pann, Buc., 1845); *Prescurtare din bazul muzicii bis. ...*" (A. Pann, Buc., 1847); *Mică gramatică muzicală teoretică și practică* (A. Pann, Buc., 1857); *Principii elementare ale muzicii bis. ...* (Oprea Dumitrescu, Buc., 1859); *Gramatica...* (Neagu Ionescu și I. B. Sburlan, Buzău, 1875); ... *Scurtă teorie elementară* (Gh. Ionescu, 1891); *Gramatica muzicii bis.* (Neagu Ionescu, Buc., 1897); *Idem* (N. Ionescu și N. Severeanu, Buc., 1897); *Teoria principiilor elementare de muzică bis. ...* (Lazăr S. Ștefănescu, Buc., 1897); *Curs elementar de muzică orientală* (N. Severeanu, Buzău, 1900); *Extract din teoria muzicei ecclesiastice ...* (I. Zmeu, Buc., 1903); *Gramatica ...* (Dimitrie C. Popescu, Buc., 1908); *Principii de muzică biz. orientală* (I. Popescu-Pasărea, Buc., 1942); *Gramatica muzicii psaltice* (Gr. Costea, I. Croitoru și N. Lungu, Buc., 1951); *Notația și ehurile muzicii bizantine* (Grigore Panțiru, Buc., 1971). Aceste „gramatici"*, „introduceri", „propedii", „enhiridii" sau „teoreticoane" s-au bucurat de largă răspîndire și întrebuințare pe întreg teritoriul României. V. *papadichie* (1). (S. B. B.)

proportio (cuv. lat. „raport"), dans* secund într-o pereche de dansuri (ex. pavană* — gagliardă*; allemandă* — courantă*), în măsură ternară* și un tempo (2) relativ rapid, spre deosebire de dansul prim, binar* și lent. Melodic și armonic, dansurile erau foarte asemănătoare, astfel încît în partiturile* fr. (cele tipărite de P. Attaignant), al doilea dans nu mai era notat ci indicat doar prin mențiunea *à double emploi*; partiturile germ. conțin doar indicația *tripla* (expr. eliptică de la p. tripla). Această asociere constituie unul dintre germenii suitei*. V. *double*. (Cl. L. F.)

proporție (lat. *proportio* „raport"). În expresia sa cea mai simplă, ca raport între două cantități, inclusiv între două numere (în matematică, egalitate a două rapoarte $\frac{a}{b} = \frac{c}{d}$, redate și prin relația a.d. = b.c), p. își găsește, corespunzător unor necesități fundamentale de ordine, importante aplicații în muzică: I. 1. Diviziune (6) aritmetică, geometrică, armonică. 2. (în muzica greacă*) Deducere a intervalelor* din interiorul octavei* prin p. (diviziune) armonică. Aceasta și-a găsit aplicarea în procedeul „superdiviziunii" (gr. ἐπιμόριος λόγος; lat. *proportio superparticularis*), potrivit căruia numărul mai mare îl întrece pe cel mai mic cu o unitate $\left(\frac{a+1}{a}\right)$. Prin diviziune arm. iau naștere din octavă următoarele intervale: 2 : 1 (octava) = 3 : 2 (cvinta) × 4 : 3 (cvarta) etc. Rînd pe rînd, speciile acestei *proportio superparticularis*, pînă prin sec. 15, se numesc: *proportio dupla* (2 : 1), *sesquialtera* (1) sau *hemiolia* (1) (3 : 2), *sesquitertia* sau *epitrita* (4 : 3). ■ Cercetarea naturii intervalelor și a devenirii lor în funcție de p. numerice constituia pentru pitagoricieni o știință opusă armoniei (I). Preocupările acestora se reflectă și în geometria clasică, în care p. muzicală este considerată ca parte a științei p. în genere. Astfel, în scrierea sa principală, *Stoicheia* („Elemente de geometrie"), Euclid se ocupă, în cărțile V, VII și IX, de p. muzicale, iar o altă scriere a acestuia, *Katatome kanonos* („Împărțirea canonului"), un manual sistematic al teoriei pitagoreice, stabilește 20 de teoreme, dintre care primele nouă se referă la raporturile muzicale ale dreptelor, iar altele două la intervalele muzicale (așa cum erau ele produse pe monocord*). 3. Simetria*, înțeleasă ca echilibru al p. și considerată ca „un caz particular al acestora" (H. Weyl), privește, pe de o parte, elementele de formă* (macrostructura) și pe cele din sînul formațiilor monodice* și multivocale* (microstructura), iar pe de alta, valorile* cantitative sau accentice ale ritmului*, toate în funcție de o axă (imaginară) de simetrie*. Teoriile mai noi (G. Massenkeil) le consideră reale numai pe cele din *domeniul temporal al ritmului*, celelalte fiind doar „proiecții pe hîrtie" (deși se ignoră prin aceasta acțiunea în muzică a legii echilibrului, un anume instinct al spațiului* *în care se materializează în și prin psihologia** percepției toate procesele ritmic-temporale dar și intonaționale (I, 2). 4. Secțiune de aur*. II. (în *musica mensurata**) Modalitate de stabilire a măsurii*, respectiv a tempo(2)-ului, prin fracțiile 2/1, 3/1, 3/2, 4/3 sau invers 1/2, 1/3, 2/3, 3/4 și multe alte fracții. Într-un sens, p. determină valoarea în raport cu cea imediat anterioară: de ex. 3/1 înainte de *integer valor* („valoare medie") anterioară imprimă o mișcare de trei ori mai mare (3 *breves* (2) = 1 *brevis*); dimpotrivă, 1/3 imprimă o rărire corespunzătoare a mișcării (1 = 3). Într-alt sens, p. determină același raport al valorilor într-o voce (2) concomitentă (ex. cu tenorul (3)), ce are indicat respectiva *integer valor*. P. 2/1 (*dupla*) și 2/1 (*subsesquialtera*) stabilesc o *prolatio* (2) *minor* (*mensura* (2) *imperfecta*), una pentru *brevis* și cealaltă pentru *semibrevis** și, invers, p. 3/1 (*tripla*) și 3/2 (*sesquialtera*) stabilesc o *prolatio maior* (*mensura perfecta*). Un rol important juca și proporția hemiolia (v. **hemiolă (2)**) V. *double*; *notație* (III, 1); *proportio*; *punctum* (2). (G. F.)

proposta (cuv. it. „expunere") v. **antecedent**; **subiect**.

propoziție, termen utilizat de unii muzicologi (de orientare riemanniană) cu sensul de semifrază (antecedentă* sau consecventă*). (S. R.)

proprium missae (cuv. lat.) v. **misă (1)**.

prosa (ad sequentiam) v. **secvență (I, 1)**.

prosomie (BIZ.) (< gr. προσομοία prosomia sau προσομοια prosomoia, „asemenea"), melodie tip pentru unele cîntări (v. și **formula (I, 3)**). P. poate vehicula și texte diferite, cu condiția

ca acestea să aibă aceeaşi construcţie cu textul originar (să fie izosilabice şi homotonice). Fiecare dintre cele opt ehuri* îşi are p. sale, care se însemnează deasupra imnelor (1), ce trebuie cîntate, întocmai cu p. indicată. Pînă la notarea lor, melodia fiind cunoscută din tradiţie, p. erau un mijloc mnemotehnic de cîntare a stihirilor*. Sin.: *asemănîndă*; *podobie*. V. *automelă*; *irmos*. (S. B. B.)

protocanonarh v. **canonarh**.

protopsalt (BIZ.) (< gr. πρωτοψάλτης; *protopsaltis*, „cel dintîi dintre cîntăreţi") psalt principal, ce stătea în vechime în mijlocul bisericii, între „corul" din strana* dreaptă şi cel din strana stîngă, începînd şi conducînd cîntarea. Prin funcţia sa, avea şi atribuţii didactice, iniţiindu-i pe învăţăcei în cîntarea bis. şi tipic. În bis. patriarhiei din Constantinopol, p. se numea cîntăreţul din strana dreaptă (v. domestic). (S.B.B.)

proxim (BIZ.) (< gr. πρόξιμος, *proximos*), cîntăreţ subordonat canonarhului*, care conducea în vechime cîntarea canoanelor (2), semnalînd la timp începutul cîntării. (S.B.B.)

prozodie (< gr. προσῳδία „cînt alăturat" din πρός „la, spre" + ᾠδή „cînt"). **1.** Accentuarea naturală a cuvintelor în vorbire. Respectarea p. este una din preocupările de bază ale compozitorilor de muzică vocală*, neconcordanţa dintre accentele (**III, 9**) melodiei şi cele ale versului* fiind resimţită ca o stîngăcie. Există şi cazuri cînd o accentuare „pe dos" e menită să creeze efecte speciale (ex. Honegger, *Ioana pe rug*, scena a IV-a: *côchon* în loc de *cochón*). **2.** Disciplină a teoriei literare care studiază structura versurilor (nr. silabelor, distribuirea lor în unităţi conform cantităţii sau accentelor etc.). Sin.: *metrică* (**2**). V. *greacă*, *muzică*. (A. M.)

psallette (cuv. fr.) v. **maîtrise**.

psalm (< gr. ψαλμός *psalmos*: numele unui instrument cu coarde acompaniator; lat. *psalmus*; it. *salmo*; fr. *psaume*; engl. *anthem**), gen al muzicii religioase, cîntec bazat pe texte biblice atribuite lui David. **P.** erau cîntece de slavă, cu caracter imnic. Ele se psalmodiau* în cadrul cultului iudaic (în sinagogi), reprezentînd o declamaţie* muzicală apropiată de cînt, desfăşurată monoton pe un ritm liber, determinat de accentele (**I**) tonice ale textului. În ebr. se numeau *mizmôr* (de la *zmr* = „a tăia, a diviza sunetele, a modula"; p. ext. înţelegîndu-se şi a cînta acompaniindu-se la un instr.). Aceste cîntece formau o culegere de 150 p. care a fost preluată şi de cultul creştin. În traducerea gr. şi lat. *mizmôr* a devenit *psalmos* sau *psalmus*. În bis. ortodoxă, p. au fost traduşi în l. gr. şi reuniţi în cartea de cîntece denumită *Psaltire*. La începuturi, această muzică* p. era notată în semiografia ecfonetică (v. notaţie (**IV**)). Bis. catolică a preluat p. în limba lat., fiind executaţi (ca şi în cultul ortodox) de coruri (iniţial monodice*). Din dialogul corurilor s-a instituit practica *antifoniei**, iar din dialogurile solişti şi cor aceea a *responsorium**-ului (v. şi antifon (**I—II**)). Odată cu dezvoltarea tehnicii polifonice* (sec. 14), pe textele p. au fost compuse motete, iar stilul concertant* al sec. 16 introduce acompaniamentul* instr., alături de vocile (**1**) purtătoare ale melodiilor cu text. Compozitori renumiţi ai diferitelor epoci au compus muzică pe textele p. (G. P. da Palestrina, O. di Lasso, J. S. Bach, Fr. Schubert, J. Brahms, M. Reger, I. Stravinski, ş.a.), multe dintre lucrările lor devenind piese de concert. (M. M.)

psalmi izbrani (cuv. sl. „psalmi aleşi"), grupări de versete alese din Psaltire de către Nichifor Vlemidis (1197—1272) şi astfel orînduite încît o grupă să formeze un „psalm"* destinat să fie cîntat la polieleul* unei anumite sărbători. (S. B. B.)

psalmodie (< gr. ψαλμῳδία), (în general) cîntarea unui psalm* într-o manieră monotonă, pe un „singur ton" (*recto tono**). Mai importantă în bis. cat. decît în cea ort., p. urmează regula consacrată a păstrării tonului de recitare, îmbogăţit însă printr-o prefigurare a sunetelor apropiate, prefigurare ce este proprie fiecăreia dintre cele trei secţiuni ale psalmului: *initium**, *mediatio*, sau *pausa* şi *terminatio* sau *punctum*



Psalmodie

(ex.). Începînd cu sec. 9, aceste secțiuni — adevărate formule (I, 3) — au fost puse în legătură cu modurile (I, 2) ev. med. occid. Tonul de recitare se numește *tenor* (4), *tuba* sau *tonus currens* și reprezintă „dominanta" respectivului *mod*; *initium* și *finalis* se axează pe sunete diferite; *mediatio* — care leagă cele două secțiuni principale ale psalmului — reprezintă un fel de semi-cadență (1). La o prelungită intonare a *tenor*-ului (în prima parte), tonul vecin imediat inferior acestuia, primește denumirea de *flexa*. Antifonul (II), cu rol de refren*, delimitează secțiunile dar stabilește și *finalis*-urile (v. finală) modurilor. ■ P. *antifonală*, forma cea mai simplă de p., este cîntată de două coruri sau de un solist și un cor (v. *antifonie*). Antifonul* revine la *începutul și sfîrșitul* oricărui vers. P. *responsorială** este mai desvoltată și mai bogată din punct de vedere melodic (mai ales *initium* și cadența finală; tonul de recitare se schimbă periodic și poate fi întrerupt prin cadențe interioare). Acestei forme de p. îi aparține și *tractus*, o p. monopartită, cu melodica sa extrem de melismatică* ce elimină refrenul (antifonul). (G. F.)

psalt (BIZ.) (< gr. ψάλτης *psaltis* „cîntăreț"), cîntăreț (2), care „cînta psalmii"*, urmaș al *cantorului** *sinagogal* în biserica ortodoxă. Încă în bis. primară, p. se deosebea, prin funcția sa exclusiv muzicală, de *anagnost* (cteț sau lector), căruia îi era rezervată doar citirea unor părți din cărțile conținînd numai texte. În Orient, p. se numeau și *ipovoleis* (gr. ὑποβολεῖς; lat.: *monitores* sau *inspiratores* „povățuitori") pentru că, la cîntarea psalmilor, poporul la anumite versuri le răspundea sau termina versul. Mărturii despre rolul psalților se găsesc în liturghia* atribuită lui Marcu (sec. 1), *Constituțiile apostolice (sec. 3)* la Efrem Sirul (m. 373 sau 378), în Novela a III-a a lui Iustinian (527—565) etc. Canonul 15 al Sinodului din Laodiceea (360) stabilește că în bis. se cuvine să cînte numai canonceștii p., cei ce se suie pe anvon și cîntă *după membrane"* (ἀπὸ διφθέρας). V. *protopsalt*. (S.B.B.)

psalterion v. **harfă**.

psalterium v. **Hackbrett**.

psaltică, muzică v. **bizantină, muzică**.

pseudo-instrumente v. ***instrumente (I)***.

psihologie muzicală (< gr. *psühé* „suflet" și *logos* „cuvînt, discurs, știință"; echiv. germ. *Musik-, Ton-, Gehör-, Hörpsychologie*), disciplină a muzicologiei*, care studiază domeniul trăirilor afective specifice creației, interpretării și receptării valorilor artistice muzicale. P. se fondează științific pe fizică și fiziologie, încadrîndu-se în psih. culturii sau artei, ca parte a psih. generale dar și pe estetica muzicală* care a generat o istorie, alăturîndu-se în cadrul acesteia sociologiei artei și filozofiei. ■ Dacă în estetica muzicală a antic. se pot găsi numai elemente de psih. (Platon, Aristotel și în special Aristoxenos), referințe clar psih. apar în sec. 15 la Tinctoris (*Tractatus de musica*), care definește consonanța* și disonanța* calitativ, prin senzația agreabilă sau dezagreabilă. Sec. 18 descoperă valoarea sentimentului. Kant, Hegel, Schopenhauer *contribuie în studiile lor* de estetică la accentuarea elementului psih. În sec. 19 se remarcă efortul de constituire a unei estetici științifice experimentale, bazată pe fiziologie, psih. și sociologie. După Eduard Hanslick (1825—1904), considerat ca întemeietorul esteticii moderne autonome, Helmholtz, Carl Stumpf (1848—1936) ș.a. își orientează cercetările spre p. auzului (I, 2) muzical. Gustav Fechner (1801—1887) în *Vorschule der Ästhetik* (1875), caută redarea expresiei cît *mai exacte a proceselor psihice declanșate de* elaborarea și perceperea operei de artă. Wilhelm Wundt (1832—1920) creează în 1878 la Leipzig primul laborator de psih. Constituirea p. propriu-zise se atribuie lui Ernst Kurth (*Musikpsychologie*, Berlin, 1931), care studiază funcțiile psih. care stau la baza audiției muzicale și natura „energiei" muzicale, fizice și psihice (v. energetism). Remarcabile sînt în prima jumătate a sec. nostru experimentele și lucrările lui Carl E. Seashore la Iowa (S.U.A.) și cele ale *lui* Géza Révész. În *Einführung in die Musikpsychologie* (Berna, 1946), Révész stabilește o legătură între știință și muzică, fizică și fiziologie, apoi între psih. și estetică, ocupîndu-se printre altele de psih. sunetului, a talentului muzical, de patologia concepției muzicale. B. M. Teplov studiază experimental *Psihologia aptitudinilor muzicale* (Moscova, 1947), iar Raoul Husson fundamentele psiho-fiziologice ale muzicii (Paris, 1953). Dar subiectivitatea trăirilor muzicale, efectele psih. profunde ale muzicii cer metode introspective sau reflexive. Este ceea ce își propune *estetica psihologică*. În educația muzicală considerentele de ordin psih. își fac tot mai mult loc. În introducerea la cartea sa *Les bases psychologiques de l'éducation musicale* (Paris, 1956), Edgar Willems, apreciind lucrările lui Révész și Kurth, afirmă importanța primordială a naturii elementelor fundamentale ale muzicii și a raporturilor lor cu natura umană, demonstrînd că o artă ca muzica nu se poate baza numai pe psih. „cantitativă", dacă avem în vedere valorile calitative, afective și intuitive ale ei. O mare diversitate de teorii și direcții de investigație îmbogățesc problematica esteticii muzicale moderne; pitagorismul, formalismul (Herbart, Fechner, Brenn), sentimentalismul (Delacroix, Alain), estetica empatiei (*germ. Einfühlung*) — proiectarea universului psihic în lumea operei (Lipps, Volkelt), energetismul (Kurth, Howard), intelectualismul (Riemann, Combarieu, Ch. Lalo), pozitivismul umanist (Alain), filosofia timpului (III) muzical (Bergson, Gisèle Brelet, Wiora). Gisèle Brelet în *Le temps musical* (Paris, 1949) dezvoltă pe larg problemele epocii moderne,

subîntitulîndu-și cartea „Eseu pentru o nouă estetică a muzicii". Un sistem de estetică autonom, întemeiat pe principiile materialismului dialectic și istoric, cu o metodă autentic marxistă de interpretare a fenomenului artistic, găsim la Georg Lukács (*Die Eigenart des Ästhetischen* (1963, trad. rom., Buc., 1974). În istoria gîndirii estetice românești primele afirmări ale concepțelor estetice apar la cronicari. Referindu-ne în special la muzică trebuie să amintim aici pe Cantemir (*Istoria ieroglifică*, 1705), care definește noțiunile de frumos, armonie, simfonie etc., într-o perioadă cînd nu se conturase încă estetica, apoi pe Cuclin (*Tratat de estetică muzicală*, 1933), care demonstrează expresivitatea spirituală a muzicii. Dezvoltarea psih. științifice, în corelație cu concepția filozofică marxistă, capabilă să analizeze cu mijloace și metode proprii resorturile psihice specifice ale creației, transmiterii și receptării valorilor artistice are ca rezultat conturarea psih. artei, respectiv a muzicii, ca o disciplină autonomă, care sprijină generalizarea esteticii, fără a i se substitui. ■ Reflectarea senzației auditive în conștiința omului produce stări afective care ies din domeniul științelor exacte. Momentul trecerii de la *fiziologic* la *psihic* este mult mai greu de precizat decît hotarul dintre *fizic* și *fiziologic*. În acest stadiu al evoluției fenomenului sonor au loc transformări calitative în directă legătură cu natura emoțională a muzicii; începe acum să acționeze domeniul psihic propriu numai ființei umane, care percepe sunetele considerate nu izolat (ex. Pitagora și teoria sa matematică ce a inspirat și pe Platon, Euler, Kant, Hegel ș.a.), ci ca o relație sonoră, care înseamnă organizare, concepție, limbaj reunite în cadrul unei opere de artă (ex. Aristoxenos și teoria sa despre *melodie* ca o unitate sintetică cu valoare estetică, nu o sumă de sunete diferite; sau, în sec. nostru, E. G. Wolff — *Grundlagen der autonomen Musikaesthetik*, Strasbourg 1934 — care consideră intervalul* ca elementul muzical specific, ca fenomen ireductibil bazat pe alianța indisolubilă dintre auditiv și psihic, ceea ce a dus la o autonomie a muzicii și esteticii). Afectivitatea, considerată ca bază a întregii activități psihice umane, trebuie definită în corelație cu examinarea psih. a celor trei ipostaze ale actului artistic muzical: creația (v. compoziție (1)), interpretarea* și audiția. Specific pentru procesele afective este reflectarea relației dintre subiect — în cazul nostru compozitorul, interpretul sau auditorul — și obiectul sau situația care le-a produs, respectiv muzica. Aspectul subiectiv al acestor procese, caracteristic artei, e constituit de *trăirile afective*. Acestea pot fi cunoscute prin expresia emoțională a artistului și prin trebuința lui de a le comunica oamenilor. Bucuria, tristețea, frica, mînia etc. apar în diferite contexte, într-o mare complexitate și mobilitate. Cu cît trăirile sînt mai complexe, cum e cazul în muzică, cu atît este mai mare și participarea scoarței cerebrale, îndeosebi a celui de al doilea sistem de semnalizare. Muzica devine mijlocul artistic de exprimare și comunicare a stărilor afective. Afectivitatea are multiple forme cu trăsături specifice. *Dispozițiile* sînt stări afective de intensitate medie care caracterizează pe o perioadă de timp întreaga conduită a omului. *Emoțiile* sînt manifestări de durată relativ mică, cu o orientare precis determinată, care însoțesc orice act artistic. Cele de intensitate medie au un efect dinamizant; cele de intensitate maximă pot produce „dezorganizarea formelor superioare de conduită sau anihilarea activității ca efect al epuizării rapide a energiei" (Al. Roșca). *Sentimentele*, ca și pasiunile, sînt stări afective mai complexe și mai durabile, reflectînd relațiile stabile dintre om și mediul social; fie morale, fie intelectuale sau estetice, sentimentele constituie manifestări specific umane, cu caracter social-istoric. Cele estetice apar pe baza percepțiilor estetice și sînt de maximă importanță în aprecierea operei de artă. *Pasiunile* implică în plus un impuls mult mai pronunțat spre acțiune. „Sentimentele și pasiunile canalizează viața noastră psihică pe direcții esențiale, spre formarea conștiinței și personalității umane, de unde rolul deosebit ce revine artei muzicale în a influența și direcționa asemenea laturi ale psihicului" (Giuleanu). O formă mai cuprinzătoare, cu diverse stări afective, fin nuanțate și mult mai personale este *sensibilitatea*. Procesele afective au o influență și sînt la rîndul lor condiționate și de alte aspecte ale activității psihice. Astfel se remarcă o interacțiune între afectivitate și procesele de cunoaștere. Gîndirea este influențată pozitiv de emoțiile cu caracter stenic și cu intensitate medie; emoțiile puternice pot produce o diminuare a posibilităților de gîndire. De asemenea, o strînsă relație se observă între afectivitate și motivație. La fel de important ca toate formele proceselor afective prezentate ne apare *intelectul*, posibilitatea de a observa și a cerceta opera de artă pe cale rațional-intelectuală. Fenomenul sonor în stadiul de act artistic se confruntă și cu *atitudinea volițională*, funcția psihică ce orientează conștient pe om spre îndeplinirea unui scop. Studiul aprofundat al acestor probleme trebuie să cuprindă o analiză amănunțită a proceselor psihice caracteristice fiecăreia din cele trei ipostaze menționate ale actului artistic muzical. Dacă în fiecare ipostază afectivitatea este prezentă, cel care are cel mai mult nevoie de ea e interpretul, care prin această stare psihică, corelată cu toate cerințele tehnico-artistice, reușește să transmită auditorului emoția și mesajul operei interpretate. Un handicap serios pentru interpreții deosebit de sensibili este *tracul* — stare emotivă datorată adesea exclusiv imaginației, dar în general cu

cauze fizice, afective sau mintale. Aici devine absolut necesară o autoreglare afectivă, prin orientarea spre alte obiective, prin dominarea sentimentelor negative cu sprijinul altora, pozitive, prin stimularea unor reprezentări adecvate. O problemă insuficient studiată pînă în prezent este psih. aptitudinilor muzicale. „Sisteme operaționale stabilizate, superior organizate și de mare eficiență" (Popescu-Neveanu), aptitudinile în interacțiune dau naștere pe o treaptă superioară talentului — complex de dispoziții funcționale care mijlocesc performanțe deosebite și realizări originale. În artă îndeosebi talentul presupune obligatoriu existența unei dotații ereditare, a unui mediu prielnic de dezvoltare, odată cu înclinația spre muncă și vocația, în general. Cele trei ipostaze ale actului artistic presupun și aici aspecte diferențiate.

Bibliogr.: Stumpf, C., *Tonpsychologie*, Leipzig, 1883–1890; Kurth, E., *Musikpsychologie*, Berlin, 1931; Seashore, C. E., *Psychology of Music*, New York și Londra, 1938; Révész, G., *Einführung in die Musikpsychologie*, Berna, 1946; Teplov, B. M., *Psihologia aptitudinilor muzicale*, Moscova, 1947; Husson, R., *La voix chantée*, Paris, 1960, trad. rom., Buc., 1968; Willems, E., *Les bases psychologiques de l'éducation musicale*, Paris, 1956; Thiel, E., *Sachwörterbuch der Musik*, Stuttgart, 1962; Roșca, Al., *Psihologie generală*, Buc., 1966; Giuleanu, V., *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Buc., 1975; Popescu-Neveanu, P., *Dicționar de psihologie*, Buc., 1978.

punct, semn cu două întrebuințări în notația (I) muzicală actuală: **1. P.** poate fi pus la dreapta unei valori* de note* sau pauze* pentru a-i prelungi durata*. Se numește **p.** *de prelungire* și poate fi *simplu* (prelungește durata notei cu 1/2 din valoarea ei), *dublu* (prelungește durata notei cu 3/4 din durata ei), sau *triplu* (prelungește durata cu 7/8 din valoarea ei). (ex. 1). P. de prelungire a duratei, în funcție de rolul pe care îl are în cadrul măsurii*, poate fi p. *augmentativ* (ritmic) atunci cînd prelungește valoarea unui timp binar*, într-o măsură binară (augmentația valorilor binare) și poate fi p. *constitutiv* (metric, complementar) atunci cînd adăugat unei valori binare contribuie la formarea valorilor ternare*, a metrilor ternari (ex. 2) **2. P.** se poate pune deasupra sau dedesubtul unei valori de note. În acest caz el indică scurtarea valorii de notă cu 1/2, fiind echiv. cu *staccato**. (v. *punctum* (2)). (ex. 3). (*M. M.*)

Ex. 1 punct de prelungire:

Ex. 2 punct augmentativ; punct constitutiv

Ex. 3 punct de prescurtare (staccato)

Punct

punct de orgă (fr. *point d'orgue*; germ. *Orgelpunkt*) v. **pedală (2)**.

punctualism (< fr. *pointillisme*), procedeu care a rezultat din mai multe surse, respectiv: din repartizarea timbrală a liniei melodice prin *Klangfarbenmelodie** (care la Webern își găsește aspectul cel mai abstract), din pulverizarea sunetului (procedeu ce aparține artei raveliene) și din extinderea concepției seriale* și a celei legate de calculul matematic aplicat în muzică (teoria mulțimilor, calculul probabilistic etc.), aspecte mai noi, care au reușit să impună p. ca importantă dimensiune stilistică și estetică a muzicii contemporane (bineînțeles pe lîngă altele, care apar odată cu muzica lui Xenakis). În muzică, p. deși este legat de divizionism, presupunînd o repartizare espasată și „izolată" a sunetelor în spațiu (pe axa frecvențelor*) și în timp, nu constituie o transpunere în arta sonoră a concepției pictorilor neo-impresioniști (pentru care divizionismul reprezintă sursa mamă). Există și un decalaj oarecare în timp între p. pictural și cel muzical; iar numele, muzica și l-a luat mai curînd de la „desenul" sonor dispersat, asemeni punctelor, în care ritmul* complementar joacă un rol capital. Însă deosebirea față de pictură își află esența în viziunea estetică abstractă a muzicii, care, sub aspect punctualist, apare, în multe situații, ca rezultat al unor programe de calculator (amintim că PRAT-ul realizat de compozitorul A. Stroe, la calculator prezintă și o posibilitate de a imagina o muzică punctualistă). În serialismul abstract, p. și-a găsit un teren fertil fiind unul din procedeele des utilizate (în lucrări de K. Stockhausen, L. Nono, P. Boulez etc.).

punctum (**punctus**) (cuv. lat. „punct") **1.** Neumă (v. notație (III)) provenită din reducerea accentului (I) grav și, alături de *virga*, unul dintre cele mai vechi semne neumatice. În funcție de notație și de epoca în care aceasta se înscrie p. indica un sunet grav și scurt, fie pe o silabă,

fie pe o melismă*. 2. În notația (III) modală și în *musica mensurata**, p. avea roluri diferite: p. *materialis*, p. *quadratus* = notă pătrată; p. *divisionis* (punct de dividere) = separă o *mensura* (2) *perfecta* de o alta de care putea fi legată: ; p. *perfectionis* (punct de perfectare) = adaugă un timp unei note* binare* (rezultînd trei timpi, deci o *mensura perfecta;* într-o *mensura imperfecta*, doi timpi); p. *demonstrationis* sau *reductionis* = determină sincoparea*; p. *imperfectionis* = suprimă o *mensura perfecta dată;* p. *prolationis* = se plasează într-un cerc ⊙ sau semicerc ⋐ pentru a indica *prolato* (2) *maior;* p. *organicus* („punct de orgă* — v. *pedală* (2)). ■ Punctul gol (cerc de mici dimensiuni) pus la dreapta unei *semibrevis** îi reduce valoarea (= *minima**; *minorata*). V. proporție (II) 3. (cu sensul de „sfîrșit"), secțiune finală a psalmului*; v. psalmodie. (G. F.)

punte (< it. *ponte, passaggio;* fr. *pont, transition melodique;* engl. *bridge, passage;* germ. *Überleitung*), subsecțiune a formei de sonată*, în cadrul expoziției* și al reprizei*, a cărei funcție este tranziția tonală și tematică între *tema* întîia și tema a doua*. *În majoritatea* sonatelor anterioare lui Beethoven (la Ph. Em. Bach, Haydn, Mozart) tranziția tonală între cele două teme este efectuată de o coda* melodică a primei idei. La Beethoven, p. se amplifică și se structurează astfel: a) o secțiune constantă tonal; b) o secțiune modulantă (v. modulație); c) uneori, expunerea unei teme proprii urmată de continuarea procesului modulatoriu* pînă la atingerea tonalității (2) ideii secunde; d) pedală (2) pe dominanta* tonalității celei de-a doua teme. În expoziție, p. efectuează tranziția la tonalitatea dominantei (sau a relativei* majore), în timp ce în repriză, în secțiunea *b* se realizează o inflexiune modulatorie pentru ca în secțiunea *d* să se cadențeze (v. cadență (1)) pe dominanta tonalității inițiale. (C. A. B.)

pyipar v. lăută.

201

Q

qânûn, instrument vechi în lumea arabă (ce provine, probabil, din canonul (1) grecesc). Are cutia de rezonanță* plată, în formă de trapez, pe care sînt întinse cele 72 de coarde, cîte 3 pentru fiecare sunet. Se cîntă prin ciupire cu degetul arătător, care poartă un degetar avînd fixat la vîrf un solz de pește cu care se pun în vibrație corzile. Sin.: *canun.* (L. B.)

qitar v. **chitară (II, 1).**

quadrivium (cuv. lat.), termen apărut în sec. 5 e.n. care, în sistemul de educație medieval, desemna cele patru „arte matematice": aritmetica, geometria, muzica și astronomia (spre deosebire de *trivium* care desemna cele trei „arte retorice": gramatica, dialectica sau logica și retorica). După cum se vede, în acest sistem, muzica nu era privită ca o artă, în sensul modern al cuvîntului, ci mai degrabă ca o știință, bazată pe legi matematice și fizico-acustice. Q. și *trivium*-ul alcătuiau împreună cele șapte *arte liberale.*

quadruplum (cuv. lat. „în patru") **1.** Denumire lat. dată vocii (2) a patra în cadrul contrapunctului* la patru voci. Apare în sec. 12, odată cu dezvoltarea lucrărilor mensurale (v. *musica mensurata*). **2.** Contrapunct ranversabil (v. c. punct răsturnabil) la patru voci (ex.). (*M. M.*)

quartă v. **cvartă.**

quartet c. **cvartet.**

quasi (cuv. lat. și it. /it. cuazi/ „aproape, ca și") **1.** Cuvînt care ajută la nuanțarea unor indicații. Ex.: *andante* q. *allegretto*, „andante mai mișcat, aproape de *allegretto*"; andante q.





Quadruplum

lento, „*andante* mai rar, aproape de *lento*" etc. **2.** Cuvînt ce intră în componența unor titluri. Ex.: Beethoven, *Sonata quasi una fantasia, op. 27, nr. 2* („Sonata lunii").

quinta vox v. **quintus.**

quintă (< lat. *quintus* „cinci") v. **cvintă.**

quinterna v. **chitară (II, 1).**

quintet v. **cvintet.**

quinti-clave (cuv. fr.) v. **oficleid.**

quinton (cuv. fr. /kentõ/), tip de violină* din sec. 17–18, de dimensiune mai mare, cu 5 coarde, acordate **(2)** în *sol*, do^1 mi^1 la^1 re^2 sau *sol* re^1 la^1 re^1 sol^2. Era acționată fiind așezată în poziție verticală pe genunchii instrumentistului. (W. D.)

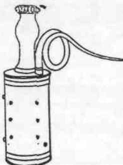
quintus (quinta vox), denumire dată vocii **(2)** a cincea într-o lucrare polifonică pe cinci voci. Corespundea întotdeauna ambitusului **(1)** uneia dintre celelalte patru voci (*cantus, altus, tenor, basus*), fără a reprezenta vocea secundă a vreuneia dintre ele. **Q.** mai apare și sub denumirea de *quincuplum* sau *pars quinta*. Sin.: *vagans* **(2)**. *V. res. facta*. (M. M.)

quodlibet (cuv. lat. / kvodlibet / „ceea ce place"), compoziție alcătuită din fragmente ale unor lucrări diferite (de obicei cu circulație mare) cu scopul de a pune în valoare virtuozitatea* interpretului sau — uneori — cu scopul obținerii unui efect comic. Își are originea la începuturile polif. occid. (motetele* sec. 13), dar voga a cunoscut-o în Germania sec. 17–18 (Ex.: *ultima variațiune din Goldberg-Variationen* de J. S. Bach este un **q.**). (I. R.)

R

rabab (rabe ; rabel) v. **rebec.**

Rackett (cuv. germ. ; fr. *cervelas* ; engl. *ranket)* **1.** Instrument aerofon cu ancie* dublă din sec. 16, de forma unui cilindru scurt (între



Rackett

12—35 cm). Interiorul era confecționat din mai multe tuburi introduse unul în celălalt, astfel încît coloana de aer trecînd prin ele să se prelungească de 8—9 ori față de mărimea cilindrului. Avînd 11 orificii pe cilindru, **R.** a fost *confecționat în patru dimensiuni, în registru* (I) de discant*, t, b, și c. bas. Timbrul*, voalat, avea o intensitate mică. **2.** Denumirea din sec. 16 a registrului (II) de orgă* cu tuburi închise (4', 8', 16'). (W. D.)

radiodifuziune (muzica la ~). În programele posturilor de radio din lumea întreagă muzica ocupă un loc privilegiat. Mai mult decît discul*, existența **r.**, completată în ultimele două decenii de televiziune, a produs mutații profunde în statutul social al muzicii. Omogenizarea treptată a cunoașterii prin democratizarea difuzării muzicii, proces istoric îndelungat și cu accentuate diferențieri naționale în funcție de tradiții, nivele culturale și, evident, de gradul de răspîndire a **r.**, este consecința cea mai importantă. Majoritatea **r.** și-au constituit formații muzicale proprii pentru interpretarea repertoriului tradițional și a celui contemporan, original, măsura în care un organism de radio își asumă răspunderi pentru stimularea creației proprii fiind una dintre determinantele principale ale calității sale pe plan cultural. Aproape de la începuturi compozitorii au fost interesați de nota specifică pe care o pot da creației mu zicale tehnicile de captare și difuzare a sunetulu (ex. F. Lazăr, *Muzică pentru radio* — 193 ș.a.). Îndeosebi în ultimele 2 decenii progresel obținute în această direcție, cum sînt procedeel de montaj, de tratare a înregistrării* primare sunetului, ca și producerea pe cale pur electro nică (v. electronică, muzică) a unui „set" din în ce mai bogat și mai nuanțat de semnal sonore și-au găsit reflectarea imediată — dac nu chiar prefigurată — în creații ale unor com pozitori de seamă, unii lucrînd asiduu în centr de cercetări create de **r.** (Paris, Köln, Milan etc.). Desigur, ideea de creație muzicală radio fonică nu se limitează la lucrările cu caracte experimental. RTV Română organizează în mod curent concursuri de creație în principalel genuri (I, 2) muzicale și participă la marile com petiții internaționale specializate. Cu oper. radiofonică *Jertfirea Ifigeniei* de P. Bentoi RTV Română a cîștigat în 1968 *Prix Italia*, ce mai important concurs mondial deschis exclusi creațiilor muzicale cu specific radiofonic sa televizual. Preocupări în acest domeniu au d asemenea A. Stroe, A. Vieru, N. Brîndu s L. Profeta, M. Moldovan ș.a. (R. G.)

radioelectrice, instrumente v. **electrofone instrumente.**

Radleier v. **chironda.**

râga (lb. hindi, „umor"), termen cu semnificație asemănătoare modului (*I*, *1*) grec, *dastagah*-ului persan și *maqam**-ului arab, car se aplică organizării melodice prin 15 calităț ale sunetului, dintre care : „alegerea" sunetului modul propriu-zis, ritmul și formulele (I, 3 melodice asociate etc. Ca „model" melodic **r.** este semnalată în muzica hindusă în sec. 9 punctul culminant al aprofundării sale teoretic și estetic-simbolice fiind atins în sec. 16 (cînc a fost reprezentată chiar și în miniaturi). Dir punct de vedere teoretic **r.** se axează pe ur *finalis** fix, intervalele* acestei scări avînc fiecare un sens expresiv precis, caracterul mo dului fiind la rîndul său suma concordanțelo și contrastelor dintre aceste intervale. Într-o **r.**, sensul ascendent și cel descendent al melodie impun intervale diferite. În fiecare tetracord* un sunet este accentuat : cel din primul tetra cord se numește *vâdi* (vorbit), iar cel din al doile *samvâdi* (consonant). Modurile **r.** avînd ace leași sunete constitutive dar accentuări inte rioare diferite ale acestora sînt considerat moduri diferite. Împărțite în **r.** masculine ș *râgini* feminine, aceste modele — grupate în

cicluri — au fost asociate simbolic (ca în mai toate culturile antice și orientale) cu zilele și părțile lor (dimineața, amiaza, seara), cu lunile anului și cu anotimpurile etc. (G. F.)

raganella v. **morișcă.**

ragtime (cuv. engl. /'rægtaim/) **1.** Denumirea unui anumit tip de piesă muzicală, apărută în Sedalia, Missouri, S.U.A., prin 1890, izvorîtă din fuziunea folclorului negru *(cake-walk, coon song)* cu muzica de dans a albilor (polcă*, menuet*, cadril*, marș*), de la care a împrumutat bazele melodice și armonice. R. era o muzică esențialmente pianistică, compusă, nu improvizată*, și a fost difuzată întîi prin pianele mecanice (v. mecanice, instrumente; pianolă) și prin tipar; se compunea din 3—4 teme de 16 măsuri*, de forma ABAB' legate între ele prin interludii (1) de 2—4 măs. Stravinsky s-a inspirat din **r. 2.** Stil pianistic caracterizat prin execuția în tempo (2) mediu sau rapid a acestui tip de piesă muzicală, mîna stîngă accentuînd pe timpii (I, 2) tari o notă din bas (III, 1), și pe cei slabi, un acord*, în timp ce mîna dreaptă reproducea melodia sincopată*, cu oarecari broderii*. Împreună cu *blues**-ul și *negro spiritual**-ul, **r.** a fost unul din elementele constitutive ale jazzului* primelor epoci. Promotor al stilului a fost Scott Joplin. S-au distins apoi Jelly Roll Morton, James P. Johnson, Willie Smith „The Lion", ș.a. (M. B.)

Rahmentrommel (cuv. germ) v. **tamburină.**

rallentando (cuv. it. „încetinind"), indicație de tempo (2) prin care se cere rărirea treptată a mișcării; abrev. *rall*, sau *rallent*. Sin.: *ritardando**.

Ranger, orgă ~ (cuv. engl.) v. **electrofone, instrumente.**

ranket (cuv. engl.) v. **Rackett.**

rasversabil, contrapunct v. **contrapunct răsturnabil.**

rappresentativo, stilo ~ (loc. it.) v. **camerata florentină.**

rapsod (în Grecia antică), cîntăreț profesionist ambulant, care intona sau recita în public fragmente din poeme epice. Li se atribuie meritul conservării și propagării poemelor homerice. (C. A. B.)

rapsodie (< fr. *rapsodie*; engl. *rhapsody*; germ. *Rhapsodie*), piesă instrumentală, în general de virtuozitate* sau chiar concertantă*

Flaut
3.
pp
etc.

Lemne
4.
mp
etc.

Viori I
1.
mp
etc.

Viori (I)
2.
etc.

Teme ale *Rapsodiei Române nr.* 1 de George Enescu

specifică perioadei de cristalizare a şcolilor muzicale naţionale (sec. 19 — începutul sec. 20), constituită dintr-o succesiune de teme de proveniență populară. Preponderent monopartită, fără a avea o formă fixă (apropiată mai mult de *fantezie**), *r. se bazează pe alternanța și contrastul* cîntec*-dans*, pe creşterea progresivă a tonusului muzical în planul mişcării dinamicii*, orchestrației* — dacă este cazul, al acumulării, uneori dezvoltătoare*, variaţionale* sau contrapunctice*, a elementelor tematice. Termenul **r.** își are originea în antic. gr., în intonarea de către rapsozi* a unor fragmente din epopeile eroice, juxtapuse conform normelor tradiționale existente. În sec. 19, compozitorii şcolilor naţionale introduc în muzica cultă — prin intermediul **r.** — cîntecele şi dansurile popoarelor cărora le aparțin sau ale altor popoare (Liszt: 19 **r.** *ungare*, **R.** *spaniolă*, **R.** *română* pentru pian; Lalo: **R.** *norvegiană*; Dvořák: 3 **r.** slave op. 45; Ravel: **R.** *spaniolă*; Enescu: 2 **R.** *române* pentru orch.; Bartók: **R.** *pentru pian și orchestră* şi 2 **R.** *pentru vl. și pian*; Rahmaninov: **R.** *pe o temă de Paganini pentru pian și orch.*; Gershwin: **R.** *albastră pentru pian și orch.* (C. A. B.)

rarul v. **fecioreasca (1)**.

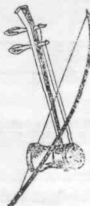
ras (rast) v. **maqam**.

ratchet (cuv. engl.) v. **morişcă**.

Ratsche (cuv. germ.) v. **morişcă**.

rața **1.** *Joc* ritual, cu caracter imitativ*, făcînd parte din complexul căluşului*, în sudul Olteniei. Este legat de fertilitate și executat de 2 călușari (personaje centrale); în acelaşi timp restul căluşarilor fac un joc simplu de acompaniament, bătînd din palme, de cîte două ori la *începutul fiecărei fraze* muzicale, și imitînd* strigătul raței. Ritmul este binar* şi mişcarea moderată. **2.** Joc popular românesc, variantă de sîrbă*, jucat de bărbaţi, mai ales în Muntenia și Moldova. Se execută în semicerc cu brațele pe umeri și se desfășoară la comandă cu figuri imitative (ascuţitul coasei, mişcarea de cosire, pieptănarea părului în oglindă, răsucitul mustății etc.). Are ritm binar și o mişcare vioaie. *În Moldova mai poate fi întîlnit și sub denumirea ofițereasca.* (C. C.)

ravanastra (ravanstron), instrument popular răspîndit în Orientul îndepărtat (China, India etc.). Cele două coarde (pe care se cîntă prin introducerea arcuşului între ele) sînt întinse pe o tijă de lemn care porneşte de la cutia de rezonanță*; aceasta *din urmă este formată* dintr-un cilindru de lemn scobit, de dimensiuni nu prea mari, la care una din fețe este acoperită



Ravanastron

cu o piele de şarpe. În partea de sus, cele două coarde sînt prinse în două cuie de lemn, destul de lungi față de cele obişnuite. Se presupune a *fi primul dintre strămoșii instr. de coarde occid.* V.: *viole*; *vioră*. (L. B.)

răcenița, dans popular bulgăresc, solistic, de perechi și de grup, cu figuri variate (adesea improvizate), în măsura* 7/16.



Răceniță

răspuns (it. *risposta)*, în fugă* expunere a temei* la o altă voce (2) decît cea inițială, în interval de cvintă* superioară, respectiv de cvartă* inferioară. Echiv. lat. *comes* („însoțitor"). V.: *subiect*; *contrasubiect*; *consecvent*. (G. F.)

răsturnare, schimbarea ordinii sunetelor aparținînd unui interval sau acord*. R. se realizează prin trecerea unuia din sunete la octava* superioară sau inferioară. R. *intervalelor* se poate produce atît în cadrul unei octave* cît și în cadrul dublei octave în cazul intervalelor simple. Intervalele compuse pot fi răsturnate numai în cadrul dublei octave (ex. 1). Prin r., intervalele își schimbă calitatea: cele mici devin mari, cele mari devin mici, cele micșorate* devin mărite*, iar cele mărite devin micșorate. Doar cele perfecte își păstrează calitatea (ex. 2). Suma cifrelor corespunzătoare mărimii cantitative a intervalului dat și a celui în r. este egală cu 9 (ex. 3). V. *contrapunct răsturnabil*. R. *acordurilor* se realizează prin trecerea la octava superioară a notei fundamentale*, la baza acordului rămînînd terța*. Aceasta se numește r. *I*. Continuînd procesul de r., trecînd terța la octava superioară, la baza acordului rămîne cvinta*. Aceasta se numește r. *a II-a*. *Dacă acordul este de 4 sunete se poate trece* cvinta la octava superioară, la baza acordului rămînînd septima*. Aceasta se numește r. *a III-a* (ex. 4). (M. M.)

Ex. 1



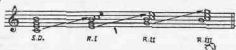
Ex. 2



Ex. 3

1	(prima)	+	8	(octava)	= 9
2	(secunda)	+	7	(septima)	= 9
3	(terța)	+	6	(sexta)	= 9
4	(cvarta)	+	5	(cvinta)	= 9
5	(cvinta)	+	4	(cvarta)	= 9
6	(sexta)	+	3	(terța)	= 9
7	(septima)	+	2	(secunda)	= 9
8	(octava)	+	1	(prima)	= 9

Ex. 4



Răsturnare

re, în solmizația* medievală este a doua silabă a hexacordului* (în sensul lui *d**, *g** sau *a**); în limbile romanice, corespunde lui *d* din limbile germanice și este treapta* a doua a gamei* diatonice* ce începe cu *do**.

rebâb v. **rebec**.

rebec (< arab. *rabâb, rebâb*; sp. *rabé, rabel*), *instrument cordofon cu arcușul* de forma arcului, de origină arabă, cu 2 — 3 coarde, utilizat în Europa sudvestică în sec. 11—15. Jgheabul capului, gîtul și corpul instr. erau confecționate dintr-o singură piesă de lemn. A fost înlocuit



Rebec

cu instr. care s-au dezvoltat din cruth*. Echiv. fr. *rubebe*; it. *ribeca*. (W. D.)

recital, manifestare aparţinînd genului muzicii de cameră* (ex.: r. al unui solist; al unui instrumentist sau al unui cîntăreţ cu acomp. de pian). (I. R.)

recitativ (< it. *recitativo* de la lat. *recitare*, „a citi, a declama"; fr. *récitatif*; germ. *Rezitativ*), formă a expresiei muzicale proprie genurilor vocal şi vocal-instrumental, rezultînd din interferenţa declamaţiei* şi a melodiei* şi caracterizată printr-o strînsă dependenţă intonaţională, ritmică şi formală faţă de textul literar. ■ R. existent în muzica folc. se încadrează, din punct de vedere melodic, în două tipuri; r. *recto-tono** (intonare pe un singur

Ex. 1

Emilio de' Cavalieri, La rappresentazione di anima e di corpo

Ten.

Nel In - fer - no vi sia - no Le spe - lon - che e le grot - te, dov' al - ler - ga la not - te

Ex. 2

J. S. Bach, Fantezia şi fuga cromatică pentru orgă

Voce recitante

tr

Recitativ

sunet) şi **r.** *melodic (intonare pe un sunet principal, cu includerea treptelor* alăturate sau a unor formule melismatice*),* iar din punct de vedere ritmic se încadrează în sistemele (II, 6) *parlando giusto* („măsurat", în care proporţia dintre duratele (1) constitutive rămîne *constantă*) şi *parlando rubato* („liber", în care duratele prezintă o mare libertate). În folc. românesc, **r.** este caracteristic pentru doină* şi baladă (IV). ■ În cultura europ. **r.** joacă un rol important în a) muzica biz. (bizantină* şi gregoriană*) şi b) în speciile genului vocal şi instr.: opera*, cantata*, oratoriul*. a) **R.** *muzicii biz. poate fi apropiat* de psalmodie*. Cîntul greg. cunoaşte mai multe forme structurate pe **r.**: recitări, profeţii, psalmodii şi antiene (v. antifon (II)), *repons*-uri. Conform textului lat., **r.** este secţionat în fraze şi perioade*, care *debutează şi cadenţează* prin formule (I, 3) melismatice tipice. b) În sec. 17, are loc procesul de cristalizare a operei* cu cele două elemente constitutive: aria* şi **r.** Cel din urmă îndeplineşte următoarele funcţii: realizează conexiunea *ariilor, conduce firul* dramatic — fiind de obicei purtător de text epic — subliniază, prin contrast, caracterul cantabil al ariilor. **R.** *secco* desemnează **r.** acompaniat* de un instr. cu claviatură* (orgă*, clavecin,* pian*) permiţînd interpretului *o libertate agogică**. **R.** *accompagnato/strumentato* este un **r.** mai melodizat, acomp. iniţial de un instr. de armonie (lăută*, clavecin, orgă) şi de un instr. grav cu coarde şi arcuş (violă gravă — v. viole) v. cel., iar ulterior de orch. (v. *camerata florentină*). Această ultimă variantă de **r.** poartă denumirea de *arioso**. **R.** generalizat al operelor lui Wagner provine din *arioso*. Unele lucrări instr. (la Bach — ex. 2, Beethoven, Liszt) şi simf. (Beethoven) au momente de **r.** În sec. 20, *Schönberg introduce maniera Sprechgesang**-ului, iar Bartók preia **r.** *recto-tono* din folc. românesc. (C. A. B.)

recitator, interpret al secţiunilor declamate ale unei lucrări vocale sau vocal-instrumentale. Iniţial *desemna cîntăreţul căruia îi era rezervată* partea narativă a textului în drama liturgică*, sens extins şi asupra „povestitorului" (în pasiune*, evanghelistul) cantatei* şi oratoriului*. În sec. 17—18, **r.** era numit solistul* unui ansamblu coral (v. *cor*). *În muzica simf. şi vocal-simf.* a sec. 20, **r.** intervine în lucrare printr-o parte exclusiv declamată (în versuri sau proză). (C. A. B.)

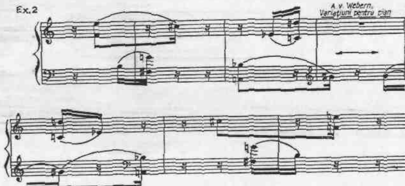
recorder v. flaut drept.

reco-reco, instrument de *percuţie, o variantă* de guiro*. Este construit dintr-un tub cilindric din bambus, în care sînt montate două plăci cu nervuri, în relief, din material plastic sau lemn. Aceste suprafeţe se freacă cu un cui de metal. (A. P.)

recto tono (cuv. lat. „sunet drept") (GREG.), lectură sau recitare rectilinie pe o singură notă *(tenor (4))*, fără inflexiuni. V. psalmodie. (O. B.)

recurenţă (< lat. *recurrens*; fr. *recurrence*), procedeu de expunere a unei idei muzicale într-o succesiune riguroasă a sunetelor ei componente, *de la ultimul la primul sunet*. Apărută







Recurență

în cadrul Școlii de la Notre Dame (v. *Ars Antiqua)* ca un procedeu propriu canonului **(4)** (c. *cancricans* — lat.; c. *al rovescio*, c. *alla riversa* — it.), spre deosebire de canonul obișnuit, *c. per motum rectum* — lat.), **r.** este sin., în aceste situații, cu *retrogradarea** (lat. *c. per motum retrogradum)*. Aplicată, în combinație cu alte procedee, cum sînt inversarea*, augmentarea*, diminuarea*, **r.** a fost larg cultivată de către reprezentanții școlilor neerlandeze*, prelungindu-se în Renaștere* și în baroc*; nu a fost străină nici clasicilor, găsind însă o aplicare mai intensă în muzica contemporană (ex. Hindemith, *Ludus tonalis)*. Dacă în formele contrapunctice* este un element al imitației*, fraza* sau tema* imitată putînd fi recurentă (ex. Rondo-ul la trei voci nr. 14, *Ma fin est mon commencement* de Machault, în care vocea **(2)** înaltă este, de la mijlocul piesei, **r.** vocii mediane; Bach, *Canon a 2* din *Musikalisches Opfer)*, în muzica de tip omofon*, devine element (frază*) de compunere a temei — fie ca și tema de fugă* (ex. Beethoven, *Sonata pentru pian op. 106*) sau a motivului* (ex. nr. 1), pentru ca în cadrul seriei* să constituie una dintre ipostazele acesteia. Unei serii recurente în plan melodic, îi poate corespunde o **r.** a întregului material polif.-armonic (ex. nr. 2). **R.** a fost aplicată ritmului* de către Messiaen (procedeu prelungit apoi și asupra celorlalți parametri* muzicali — v. dodecafonie); pentru acele ritmuri care, simetrice* cu ele însele, constau, ca urmare a **r.**, din aceleași elemente (semne), Messiaen a introdus termenul de „ritmuri nonretrogradabile" (ex. nr. 3).

Bibliogr.: Messiaen, Olivier, *Technique de mon langage musical*, Paris, 1944; Costère, Edmond, *Pour une dynamique générale des harmonies musicales*, Paris, 1958. (G. F.)

recviem (lat. *requiem)* **1.** Misa* gregoriană* funebră (lat. *missa pro defunctis.)* Numele **r.** provine din textul inițial din introitus* (**R.** *aeternam dona eis Domine.)* Din misă, **r.** a reținut părțile principale, dar Gloria* și Credo* sînt eliminate, iar Alleluia* înlocuit prin *tractus* (v. psalmodie), împreună cu secvența **(1)** *Dies irae**, astfel încît părțile **r.** sînt: *introitus*, Kyrie*, graduale **(1)** (**R.** *aeternam ...)*, *tractus (Absolve Domine)*, *sequentia (Dies irae)*, *offertorium* (Domine Jesu Christe)*, Sanctus*, Agnus Dei*, *communio (lux aeterna)*. Succesiunea părților rămîne aceeași și în compozițiile polif. corale *a capella* (sec. 15—16). **2.** Începînd din sec. 17, compoziție vocală ca acomp. instr. (orchestral), pătrunsă, în epoca basului continuu*, de spirit concertant și de spiritul dramatic al cantatei* sau oratoriului*. Și acest tip păstrează, în general, părțile **r. (1)**, dar compozitorii au îndreptat tot mai mult compoziția spre un gen **(1, 2)** independent, dîndu-i un caracter grandios, tragic, recules sau chiar programatic*. Textul religios lat. al **r. (1)** este preluat și aici; rareori intervin adăugiri de texte aparținînd altor părți liturgice *(Hosanna, Et incarnatus* etc.). **R.** celebre au scris Mozart, Berlioz, Verdi, Fauré. Alte lucrări de acest gen folosesc texte special concepute, într-o limbă modernă (ex. **R.** *german* de Brahms și **R.** *de război* de Britten, precum și **R.** *canticle* de Stravinsky). (I. S.)

reducție pentru pian, transcrierea **(2)** unei lucrări muzicale concepută pentru un ansamblu* mare (operă*, oratoriu*, simfonie* etc.), ce păstrează cît mai fidel laturile esențiale ale respectivei compoziții, astfel încît să poată fi executată la pian* (uneori pian la 4 mîini). **R.** servește de cele mai multe ori la punerea în studiu a unei lucrări ce implică un ansamblu vocal (cor*, soliști*), înaintea repetiției cu orch. Uneori **r.** se poate realiza direct, prin citirea simplificată la pian a lucrării. (I. R.)

reed (cuv. engl.) v. **ancie.**

reexpoziție, repetarea expoziției* (marcată în partitură* printr-o dublă bară*) în forma de sonată* clasică. În mod greșit identificată cu repriza*.

refren, secțiune muzicală cu funcție tematică ce constituie punctul de plecare și de încheiere



Refren

a unei forme* bazate pe principiul alternanței *(înțelegem prin punct de plecare ideea sau* nucleul care generează muzica și implicit forma respectivă, nu neapărat prima secțiune a unei lucrări muzicale). Desigur, definiția nu cuprinde toate aspectele problemei dat fiind faptul că **r.** a apărut în foarte multe ipostaze, unele dovedindu-se excepții de la regulă. Astfel **r.** este atestat încă din cele mai vechi timpuri, martor rămînînd folclorul* ancestral, în care aspectul îi este de formulă (I). Prezent în cîntecele tuturor popoarelor, se pare că s-a născut din cîntarea alternativă, responsorială* între un solist* și cor* (care susținea o replică, un scurt comentariu etc.). Alte teorii susțin originea lui din cîntecul de joc* ceea ce ar reclama o desprindere a ideii de **r.** de textul cîntat. În fine, există și teorii care încearcă explicația originii din alte surse, cum ar fi cîntecul de muncă, *executat în grup (mișcarea ce trebuie* efectuată simultan de toți lucrătorii), sau apariția **r.** dintr-un imbold poetic de bază în jurul căruia „se improvizează" și la care se revine în mod obligatoriu. Această ultimă concepție este prezentă, după unii teoreticieni, încă din antic. Cultivarea **r.** revelă un procedeu de adîncire a expresivității, a unei anumite idei, stări sau efect artistic (a se vedea imnurile (1) din literatura vechilor greci, precum și condacul* biz.) ■ Muzica medievală europ. preia concepția din antic. punînd totodată, din ce în ce mai mult, accentul pe formă. Astfel **r.**, pe lîngă funcția ideatico-expresivă, constituie și un pretext în construcția formală. Cultivarea **r.**, în special în genurile de dans* (cum ar fi forma de *rondeau**), dar și în cele vocale a dat naștere unor forme muzicale din ce în ce mai complexe. Găsim **r.** la începuturile epocii medievale în muzica trubadurilor* de la care ne-au rămas rondo-urile ca forme strofice cu **r.** *(rondeau, rondellus, rotundellus, cantilena, cantilena rotunda).* O forma apropiată de principiul succesiunii dintre cuplet* și **r.**, care va deveni forma clasică de bază a rondo*-ului, era, într-o perioadă mai tîrzie, alternanța dintre comentariul instr., ce purta denumirea de *ritornel* (v. riturnelă (2)), și părțile vocale. În cazul pieselor de dans, principiul repetiției genera două modalități fundamentale de dispunere a părților: alternanța și repriza*. Relația muzică-text devine tot mai puternică. Succesiunea între cuplet și **r.** se reduce la început la schema: solo-cor *(carol* estampida*, lai** etc.). În unele dansuri fenomenul de repriză era uneori confundat cu ideea de **r.** *(ballata* — v. *baladă* (I, 1, 2), *virelai**, *rondeau* etc.). Forma acestor dansuri era legată implicit de ceea ce oferea textul. ■ Barocul* aduce o limpezire în sensul utilizării principiului alternanței, în care **r.** joacă rolul principal. Prototipul este *rondoul* parizian* al lui Fr. Couperin „cel Mare". De asemenea, lucrările pentru clavecin* ale lui L. Couperin continuă același principiu deși formele utilizate nu poartă denu*mirea de rondeau ci de ciaconă*, passacaglie** sau *courante**. **R.** lui L. Couperin păstrează, în majoritatea aparițiilor, caracterul de dans, periodicitatea și simetria*. Dezvoltările și comentariile *variaționale ale cupletelor conduc*, în schimb, la legătura dintre formele cu **r.** și principiul variației (1). Se conturează astfel ideea de variațiuni (2) în jurul **r.** care rămîne cu funcție tematică de bază. Se cristalizează totodată una din caracteristicile spiritului vremii: monotematismul* (promovat și de J. B. Lully, J. Ph. Rameau etc.). De ex., rondo-ul monotematic baroc cu patru episoade:

A B A C A D A E A

rămîne un pilon principal în dezvoltările ulterioare pe care J. S. Bach, G. Fr. Händel și alții, apoi clasicii sau romanticii, iar în sec. nostru neoclasicii le vor ridica pe adevărate culmi. Importantă, în tot acest periplu al **r.**, de la forma primară a simplei alternanțe pînă la cele mai complexe construcții romantice și neoromantice de tipul rondo-sonată (de exemplu: A B A C /dezv./ A B A/) care reclamă îmbinarea de forme, rămîne funcția primordială pe care o joacă **r.**, indiferent de contextul apariției. (H. Ș.) ■ (în folc. rom.) Fragment poetic și melodic, care amplifică forma unor genuri. După Brăiloiu sînt mai multe categorii de **r.**: *pseudo*-**r.** (care nu are loc fix în melodie și înlocuiește unul sau mai multe rînduri melodice*); **r.** *propriu-zis, regulat* (cu loc fix în melodie, avînd o structură binară* și o dimensiune egală sau inegală cu versul) și *neregulat* (dimensiune identică sau diferită de aceea a versului, loc fix, dar structură diferită de structura ver*sului (grupe binare și ternare* sau numai ter*nare). **R.** se întîlnește aproape în toate genurile: mai rar în balade (IV) și în doine* (cu excepția unor tipuri din Transilvania nordică). Textul **r.** diferă după gen (în unele genuri este asociat cu textul poemului, în altele este independent). Melodia **r.** este diferită de restul piesei, înrudită cu vreun rînd melodic sau chiar identică. În unele genuri are funcție de invocație (în unele colinde,* bocete,* cîntece de seceră, de nuntă), în altele constructiv-estetică: de amplificare a perioadei* muzicale, de contrast, de adîncire a conținutului muzical, sau de cadențare (impune un alt raport cadențial sau revenirea la sistemul cadențial tradițional). Un loc aparte îl au **r.** versificate (sau strofice) care se deosebesc de celelalte **r.** prin: dimensiune (ajung pînă la 32 silabe), loc final, structură identică cu a ver*sului sau diferită (conținutul poetic se modi*fică de la o strofă melodică la alta, după sensul acestora). Bogăția și diversitatea **r.** reprezintă geniul creator al poporului și atitudinea intens activă a interpreților. Unele **r.** sînt acceptate de colectivitate și devin permanente, altele, dimpotrivă sînt refuzate și rămîn numai în repertoriu cîtorva interpreți, ceea ce se observă, îndeosebi

în cîntecul liric (v. cîntec (I) propriu-zis), cel mai apropiat de viața zilnică și cel mai maleabil.

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1954, în trad. rom. în: *Opere*, I, Buc., 1967; același, *Le giusto-sillabique* ... în: *Polyphonie*, II, Paris, 1948, în trad. rom. în: *Opere*, Buc., 1967; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967; aceeași, *Contribuție la cunoașterea formei arhitectonice a muzicii pop. Melodii cu r.: Cîntecul propriu-zis*, în: *Stud. muzicol.*, VI, 1970; Vicol, A., *Contribuție la studiul „structurii arhitectonice" a melodiilor cu r.*, în: *Rev. folc.*, Buc., 1963. (E. C.)

regal (< germ. *Orgelregal)* **1.** Mic instrument de suflat cu claviatură* (orgă* portativă) cunoscut încă în sec. 11—12. Dar sub această denumire este folosit între sec. 15—17. Spre deosebire de *positiv**, **r.** întrebuințează doar tuburi linguale, deschise și închise, confecționate din metal sau lemn de 8' (citeodată și de 4' și 16' — v. picior (**2**)), prevăzute cu ancii*. O cutie mică, conținînd camera de vînt, tuburile și două foale, ultimele acționate de o secundă persoană, se așează pe o măsuță. Instr. a fost folosit în bis., în cadrul muzicii laice, de dans, în muzica făcută în casă, iar în sec. 17 și pentru a susține basul continuu* *(Orfeu* de Monteverdi). Dispare în sec. 18. V.: *Bibelregal*; *organo di legno*. **2.** Denumire a registrelor (**II**) linguale cu pavilioane scurte, în cadrul orgii mari. Registrele proveneau din **r.** (**1**) și ansamblul lor era inclus ca instr. independent în cadrul orgii (sec. 16) în vederea unor execuții speciale. (As. P.)

regens chori (cuv. lat.), conducătorul unui cor bisericesc.

regie muzicală, punerea în acțiune spirituală și materială a unui text muzical, prin mijloace artistice specifice care, alături de elementele scenice, concură la realizarea reprezentației. **R.** asigură trecerea unei vieți latente a textului scris la o viață concretă și actuală, aceea a scenei, încercînd totodată să creeze unitate între interpreți* și ambianță (aceasta din urmă prin scenografie: decoruri, costume, lumini), punîndu-l pe interpreți în relație constantă cu spațiul care îi înconjură. Menirea ei este de a crea un organism viu pe scenă. **R.** are stiluri și procedee infinit variabile, în funcție de cunoștințele generale și experiența regizorului, de arta și meseria sa, de personalitatea și originalitatea talentului său. Ea poate deveni creație în măsura în care contribuie la ridicarea valorii expresive a textului muzical-dramatic așa cum a fost el conceput de autor. **R.** este implicată în primul rînd în realizarea unui spectacol de operă*, operetă* sau musical*, dar este indispensabilă astăzi și spectacolelor de revistă, emisiunilor TV etc. **R.** în domeniul operei se deosebește esențial de aceea privind spectacolele în care muzica este adăugată textului literar doar ca „acompaniament" (muzica de scenă*); participînd în mod real la acțiune, muzica de operă impune regizorului o concepție preponderent muzicală, „partitura" fiind, în primă și în ultimă instanță, scopul oricărei acțiuni regizorale. În strînsă conlucrare cu celălalt factor esențial al realizării spectacolului, dirijorul (dacă cei doi creatori nu sînt reuniți într-una și aceeași persoană), regizorul trebuie să sublinieze trăsăturile caracteriologice ale personajelor în dubla determinare muzicală (cîntul) și teatrală (jocul de scenă), să țină seama de temperamentul artistic al soliștilor* de posibilitățile întregului ansamblu scenic (cor*, corp de balet*, figurație etc.). (C. S.)

registrație v. **organist**; **organo pleno**; **grand jeu**.

registru (it. *registro*; fr. *registre*; germ. *Register*; engl. *register*) **I.** Set omogen de sunete muzicale delimitat, dintr-un spațiu mai larg (ambitus (**1**)), pe criteriul înălțimii (**2**) relative sau și al modului de emitere. Pentru precizarea unui r. oarecare este necesar să se stabilească a) repertoriul de obiecte sonore muzicale în cadrul căruia se operează delimitarea și sistemul de organizare pe care acesta îl presupune și b) criteriul pe baza căruia se efectuează compartimentarea pe **r.** Cîteva ex.: scara generală sonoră (v. frecvență) sau ambitusul se divide, după înălțimea relativă, în **r.** *grav*, *mediu* și *acut*. **R.** considerate sînt relativ net delimitate în extremități; limitarea în diviziuni depinde însă de sistemul (**II**) intonațional care stă la baza scării muzicale, și deci și a **r.** Astfel, **r.** care presupune unul din sistemele de intonație netemperate (v. temperare) conține teoretic un număr infinit de obiecte sonore muzicale, pe cînd cel care se fondează pe unul din sistemele intonaționale temperate conține un număr precis determinabil de obiecte sonore. Diapazonul (**3**) cl. se împarte, după modul de emitere a sunetelor, în **r.** armonicelor*, 1, 3 și 5, departajare coincizînd aprox. cu cea operată pe criteriul înălțimii relative. În diapazonul vocii (**1**) umane se disting, după tipul de emisie, **r.** vocii „de piept" și **r.** vocii „de cap". **II. 1.** (fr. *jeu*; germ. *Register*, *Stimme*; engl. *diapason)* (la orgă* și, p. ext., la clavecin*) Ansamblul tuturor sunetelor care pot fi emise de un set de tuburi construite pe aceleași principii, cu aceeași formă și din același material și aduse în stare de funcționare prin acționarea aceleiași (acelorași) manete. **2.** (fr. *registre*; germ. *Registerzug*). Mecanismul prin care tuburile, coardele sau lamele **r.** (**II, 1**) sînt aduse în stare de funcționare. (S. R.)

regula octavei (fr. *règle de l'octave*; it. *regola dell'ottava)*, procedeu de armonizare* ce reunește într-o serie de acorduri* mai ales funcțiile* de tonică* și de dominantă* pe scheletul unei game* majore* în urcare și coborîre (există și o serie minoră*). Inventată de către theorbistul Maltot, angajat al Operei din Paris, **r***



Regula octavei

avea drept scop realizarea aproape mecanică de către acompaniatori a başilor (III, 1), sumar sau chiar deloc cifraţi* (ex.) (G. F.)

relatio non harmonica (cuv. lat. „legătură nearmonică") v. **falsă relaţie**.

relativă, tonalitate ~, tonalitate (2) aflată în raport de reciprocitate cu o alta, pornindu-se de la criteriul distanţei de terţă* mică ce le separă tonicile*. Una majoră* iar cealaltă minoră*, **r.** au aceeaşi armură* (ex. *do* major. — *la* min.; *re* maj. — *si* min.; *mi bemol* maj. — *do* min.). Suprapunînd acordurile* de T ale r., se constată existenţa în centrul acordului rezultat a intervalului de terţă mare: *la — do-mi-sol*, ceea ce are o deosebită importanţă în înrudirile dintre funcţii* (v. şi polarism). Sin.: *paralelă* (1). (G. F.)

Renaşterea. Epocă de înflorire culturală proprie îndeosebi ţărilor Europei occidentale, apărută la sfîrşitul evului mediu (sec. 14—16). Cuprinde în egală măsură ştiinţele, filosofia, literatura şi artele, avînd drept trăsătură generală umanismul, ca reacţie faţă de spiritul religios medieval. În domeniul artelor, **R.** se caracterizează prin tendinţa spre o perfecţiune al cărei model a fost antic. greco-romană. **R.** muzicală este o perioadă stilistică bine determinată în evoluţia acestei arte, reprezentînd atît o culminaţie faţă de trecut, cît şi o bază de dezvoltare a muzicii pentru sec. următoare. **R.** însumează toate cuceririle de pînă atunci ale tehnicii polif., pe care o duce la apogeu, realizînd ceea ce în istoria muzicii poartă numele de „epoca de aur a polif. vocale". Cele mai caracteristice genuri (I, 2) vocale polif. care ilustrează această epocă prin forme desăvîrşite sînt: motetul* şi misa* în muzica religioasă, chansonul* fr. şi madrigalul* it. în cea profană. La făurirea tezaurului muzical al **R.** şi-a adus contribuţia mari personalităţi creatoare: Josquin des Prés, Orlando di Lasso, în *Ţările de Jos*; Palestrina, Marenzio, Gesualdo da Venosa, Andrea şi Giovanni Gabrieli, Monteverdi în *Italia* — cu mai multe şcoli: romană*, veneţiană*, florentină; Janequin, Claude Le Jeune, în *Franţa*; Tomas Luis de Victoria, în *Spania*; Dowland, Thomas Morley în *Anglia*; Hans Leo Hassler, în *Germania*. Deşi **R.** s-a afirmat în muzică mai tîrziu decît în celelalte arte, atributele sale esenţiale (laicizarea muzicii, ca expresie a sufletului umanist, perfecţionarea tehnicii polif., condiţie a măestriei artistice) au fost pregătite cu mult timp înainte. Astfel, *Ars nova** (fr., cu G. de Machaut, şi it., cu Fr. Landino) introduce în forme polif. genurile laice de provenienţă pop. (*ballata*— v. baladă (I, 1, 2) *rondellus**, *virelai**, *caccia**), iar şcoala polif. franco-flamandă (v. neerlandeză, muzică) din sec. 15 (G. Dufay, J. Ockeghem, G. Binchois, J. Obrecht) ajunge la o deosebită virtuozitate a artei contrapunctice imitative*. Pătrunderea tehnicii flamande în Italia a fost urmată de o influenţă reciprocă, contribuind la îmbinarea spiritului speculativ nordic cu melodicitatea mediteraniană, fenomen caracteristic apogeului **R.** Laicizarea muzicii s-a produs nu numai pe calea cîntecului pop. ci şi prin aceea a abordării unor texte din poezia cultă. Madrigalul it. recurge la versurile lui Petrarca şi Tasso, iar chansonul fr. la cele ale lui Cl. Marot şi P. Ronsard. Este de menţionat tendinţa poeţilor fr. ai Pleiadei de a reînvia metrul (3) antic, ceea ce a avut drept urmare o îmbogăţire a creaţiilor muzicale sub aspect ritmic. Imitarea antichităţii a dus însă şi la consecinţe mai profunde asupra evoluţiei muzicii în general. Datorită redescoperirii tragediei* antice, la sfîrşitul **R.**, prin contribuţia Cameratei florentine* apare opera*, strîns legată de transformarea radicală a limbajului muzical datorită dezvoltării monodiei (2) acompaniate. Structura polif. de pînă atunci, formată din linii melodice suprapuse, este înlocuită printr-o structură armonică, constînd dintr-o melodie principală plasată pe un suport acordic. Cadrul orizontal-modal de desfăşurare a liniilor din ţesătura polif. lasă loc cadrului vertical-armonic deschizînd o nouă eră în dezvoltarea muzicii europ., cea a armoniei (III, 1) tonal-funcţionale. Procesul de destrămare a polif. vocale la sfîrşitul **R.** a fost determinat şi de larga răspîndire a diferitelor instr. de acomp. (lăută*, clavecin*, orgă*), care, preluînd executarea muzicii plurivocale (v. multivocalitate), au acţionat asupra ei printr-o simplificare a polif. în favoarea unei tratări armonice. Consolidarea noului stil armonic va evolua apoi, mînă în mînă cu tendinţa generală de instrumentalizare a muzicii, spre epoca barocului* muzical. (L. C.)

repercussa (< lat. *repercussus*, „opus") **1.** În modurile (I, 3) medievale apusene, un ton central — de obicei cvinta* —, avînd rol de recitare, şi în jurul căruia se concentrează mişcarea şi tensiunea fluxului melodic, în contrast cu rolul de repaus al *finalis**-ului. Constituie

simburele viitoarei dominante.* Sin.: *cursus; etenor* **(4)**; *tuba*. V.: *confinalis; psalmodie*. **2.** În fugă*, dezvoltarea* imediat succedentă expoziţiei*. (G. F.)

repertoriu (< fr. *répertoire* „listă-reper") **1.** Suma lucrărilor muzicale executate de un solist* sau un ansamblu*. Alcătuirea unui **r.** se face în funcţie de preferinţe, posibilităţi tehnice, afinităţi temperamentale şi cerinţe ale publicului. Există şi o specializare în formarea unui **r.** (**r.** *naţional*, **r.** *tradiţional*, **r.** *pe epoci*). (I. R.).**2.**(în folc. rom.) Totalitatea producţiilor artistice (de muzică vocală, instr., dramatice, coregrafice) create şi acceptate de popor. După funcţie, conţinut muzical şi poetic, **r.** se grupează în următoarele categorii: **r.** *legat de viaţa de familie, de momentele importante din viaţa individului*: cîntecele, jocurile, oraţiile* şi strigăturile* de nuntă, cîntecul de înmormîntare (bocetele*) şi cîntecele funebre cu caracter ceremonial şi ritual (cîntecul bradului*, zorile*, cîntecele de petrecut, de priveghi* etc.); **r.** *legat de date calendaristice, de munca agrară şi păstorească*, **a.** (în perioada de iarnă): colindele*, cîntecele de stea, precum şi cîntecele şi jocurile incluse în manifestările dramatice complexe (capra*, teatrul profan şi religios — v. irozi, — „junii"), **b.** (în perioada primăvară-vară): cîntecele de seceră (cununa*, Dealul Mohului*, drăgaica*, lazărul*), cîntecele de secetă, (caloianul*, paparuda*), cîntecele de şezătoare; **r.** nelegat de un prilej anumit: cîntecul **(I, 1)** propriu-zis (liric), doina*, balada **(IV)** (cîntecul bătrînesc), jocurile* pop. (vocal şi instr.), cîntecele şi jocurile de copii*, genurile instr. „de ascultat" „cînd ciobanul şi-a pierdut oile"). O categorie aparte o reprezintă **r.** păstoresc (v. şi semnal **(2)**). În decursul timpului, pentru a corespunde nevoilor spirituale ale colectivităţii, **r.** se actualizează, prin suprapuneri de genuri **(I, 3)**, prin eliminări ale unora dintre elemente etc.

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *La musique populaire roumaine*, în *Revue musicale*, février-mars, 1940; acelaşi, *La vie musicale d'un village*, Paris, 1960; Comişel, Emilia, *Folclor muzical* Buc., 1967. (E. C.)

repetiţie (< lat. *repetitio*) **1.** *Semn de* **r.**, semn ce indică reluarea unui fragment dintr-o lucrare muzicală: :‖ sau :‖:. Expresia *d'al segno*, cere repetarea dintr-un loc marcat cu un semn (de obicei cu 𝄋). V. *da capo*; *abreviaţii*. **2.** Pregătire a unui concert **(1)**, recital* sau spectacol muzical, execuţie de probă. (I. R.)

repriză (it. *reprise*; fr. engl., *reprise*; germ. *Reprise, Wiederkehr, Wiederaufnahme*), secţiune a unei forme* muzicale în care se re-expune un material tematic prezentat anterior: **1.** Cea de-a treia secţiune a formei de sonată* şi de rondo*, în care sînt reluate ideile muzicale din expoziţie **(1)**. În principiu, structura **r.** este analogă celei a expoziţiei cu deosebirea fundamentală a prezentării temei* a doua în tonalitatea **(2)** lucrării. Finalul formei de sonată îl poate constitui o coda* sau o dezvoltare terminală urmată de un grup cadenţial. **R. redusă** sau concentrată comportă fie contragerea temelor (Beethoven, *Sonata pentru pian op. 2 nr. 2*), fie suprimarea uneia dintre ele (Haydn, *Sonata pentru pian în mi bemol major nr. 3*; Chopin: *Sonata pentru pian în si bemol minor*). **R.** *recurentă** *sau inversată* prezintă particularitatea reluării temei secunde înaintea primei teme (Mozart, *Sonata pentru pian în re major*, *K. V. 331* şi *Sonata pentru pian şi vioară nr. 3* — partea a III-a). *Falsa* **r.** este re-expunerea temei I (integral sau parţial) într-o altă tonalitate decît cea iniţială, urmată de **r.** reală (Beethoven *Sonata pentru pian op. 10 nr. 2*). În mod greşit identificată cu reexpoziţia*. **2.** Secţiune finală a formei de fugă*, în care se reafirmă tonalitatea iniţială; **r.** poate fi tonală şi tematică sau numai tonală. **3.** Secţiune concluzivă în forma *bipartită cu mică* **r.** — AB — realizată prin reluarea unei fraze* (perioade*) din A, cu rol cadenţial (v. *cadenţă* **(1)**). V. *Lied*. (C. A. B.)

Reproduktionsklavier (cuv. germ.) v. mecanice, instrumente.

requiem (cuv. lat.) v. recviem.

res facta (loc. lat. „lucru făcut"), noţiune a polifoniei* sec. 13 pentru vocile **(2)** pe deplin realizate şi nu improvizate* (total sau parţial) ca în organum* sau discant **(I)**. V.: *quintus; vagans*. (G. F.)

responsorial, cînt ~, cînt liturgic alternativ între oficiant şi cor. Elementul individual (solistic) are posibilitatea unei îmbogăţiri melismatice* a cîntului (v. şi psalmodie) faţă de caracterul „plan" (v. şi *cantus planus*) al corului. În această rezidă, de-altfel, şi deosebirea principală a **r.** faţă de execuţia antifonică*, cealaltă deosebire constînd în generalitatea **r.** faţă de antifonia primară mai strîns legată de anume genuri (psalm*, imnuri **(I)**, mai puţin de antifoane **(II)**). *P. ext.*, **r.** devine un *stil* **r.** sau *execuţie* **r.**, aplicabile practicii muzicale sau unor genuri componistice care nu mai intră, istoric vorbind, în contextul original al noţiunii. (G. F.)

reste(n)ul v. rustemul.

retrogradare, procedeu componistic (aparţinînd în primul rînd arsenalului polifonic*), care constă în transcrierea unei teme* sau serii* de la sfîrşit către început. V. *recurenţă*. (M. M.)

reverberaţie (< fr. *réverbération*) (FIZ.), persistenţa, datorită reflexiei multiple pe pereţi, tavan, mobilier etc., a unui sunet* într-o încăpere închisă, din momentul în care sursa sonoră şi-a încetat emisia. Practic, **r.** se manifestă prin prelungirea mai mică sau mai mare a sunetelor după oprirea sursei emitente.

Prin definiție, timpul (durata) *T* de **r.** este *numărul de secunde* în care energia sonoră a scăzut la o milionime din valoarea ei inițială, ceea ce înseamnă o scădere de 60 dB (v. bel) a intensității (1) sunetului din momentul încetării emisiei lui. *T* este direct proporțional cu volumul sălii și invers proporțional cu absorbția sonoră a interiorului. Pentru fiecare încăpere închisă există un *T* optim, în raport cu destinația ei. *T* de **r.** se poate calcula cu formulele lui W. C. Sabine sau ale lui S. P. Alexeev. Pentru cîteva săli existente, măsurătorile au arătat *T* optim din tabelă. Sala Palatului R.S.R. are o *T* de **r.** naturală de 1,8 secunde. Datorită instalațiilor electroacustice cu care a fost înzestrată la construcție, ea posedă și o **r.** artificială, care poate fi variată în raport cu cerințele (v. *acustica sălilor*).

Date asupra unor săli cu acustică foarte bună:

Bibliogr.: Buican, G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc., 1958; Necșulea, A., *Bazele acusticii clădirilor*, Buc., 1961; *Alexeev, S. P., Borba s șumami v jilîh proizvodstvennîh zdaniiah* (Lupta cu zgomotele în clădirile de locuit și industriale; Moscova, 1963. (D.U.)

revistă *(spectacol de ~)*, una dintre formele caracteristice ale spectacolului de divertisment în sec. 20, cuprinzînd muzică, dans, cuplete și scenete umoristice. Pentru *muzica ușoară**, spectacolul de **r.** este un mediu tipic de creație și difuzare a noilor creații. Nașterea muzicii ușoare românești este leagată direct de activitatea trupei de revistă condusă de C. Tănase în perioada interbelică, a cărei tradiție este continuată azi de teatrele de gen. (R. G.)

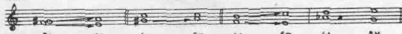
rezolvare, mișcare (1) obligată prin care se realizează aducerea la starea consonantă* a unui interval* sau acord* disonant*. **R.** intervalelor disonante se face fie prin mișcare la

Sala	Numărul scaunelor	Volumul (m³)	Timpul de reverberație (secunde)		
			Măsurat în sala		Optim
			goală	plină	
Teatrul Easman (S.U.A.)	3 340	22 400	4,0	2,08	2,1
Sala Palatului R.S.R. (București)	3 150	30 000	1,8	—	Variabil după necesitate
Sala coloanelor din Casa Sindicatelor (Moscova)	1 600	12 570	3,55	1,57	1,9
Gewandhaus (Leipzig)	1 500	11 350	3,6	2,3	1,9
Camera Comunelor (Londra)	570	3 600	3,3	1,5	1,5
Sala mică a Conservatorului (Moscova)	550	2 550	3,46	1,3	1,5

Ex. 1



Ex. 2





Ex. 3



Rezolvare

secunda* coborîtoare sau suitoare a unuia din pilonii (baza și vîrful) intervalului, celălalt rămînînd pe loc, fie prin mers contrar al ambilor piloni (ex. 1). **R.** intervalelor caracteristice ale tonalității (2) se face obligat astfel: secunda mărită* în cvartă* perfectă, cvarta micșorată* în terță* mică, cvarta mărită în sextă* mică (mare), cvinta* micșorată în terță mare (mică), cvinta mărită în sextă mare, septima* micșorată în cvintă perfectă (ex. 2). **R.** acordurilor disonante se face în armonia (III, 2) didactică tradițională prin mers treptat de semiton* sau ton*, care poartă sensibila spre tonică (ex.). Excepție constituie **r.** prin salt* a combiatei*. (M. M.)

rezonanță (< fr. *résonance*), (acustică) fenomen datorită căruia undele* sonore propagate de la un emițător (vibrator) pot face să intre în oscilație* un receptor (rezonator), dacă una din frecvențele* proprii de vibrație ale rezonatorului este egală sau foarte apropiată de frecvența cu care vibrează emițătorul și dacă energia purtată de unda sonoră este suficient de mare față de distanța care separă corpurile în cauză. Experimental, fenomenul poate fi realizat ținînd apăsată pedala (1) din dreapta a unui pian și emițînd în apropierea lui un sunet suficient de puternic, de ex. un *la* vocal. Se constată că pianul reproduce clar acest sunet, coardele corespunzătoare aceluiași *la* intrînd spontan în vibrație, sub excitarea undelor sonore vocale. Datorită **r.**, sunetele pot fi amplificate. (Ex.: sunetul unui diapazon (6) ținut aproape de gura unei eprubete poate fi sensibil amplificat dacă, prin încercări, se realizează în eprubetă un volum adecvat de aer, turnînd apă). ■ Cele mai importante instr. muzicale sînt sisteme oscilatorii complexe, cuprinzînd în esență două elemente distincte: un vibrator (coardă*, ancie*) și un rezonator, o cutie de **r.*** (corpul vl. sau al pianului, tubul cl.), ale cărui frecvențe proprii sînt excitate de vibrator. Vibratorul în sine dă un sunet slab, deoarece antrenează în mișcare un volum redus de aer. Cuplat la o cutie de **r.**, sunetul lui este amplificat în dependență de diverși factori. Amplificarea trebuie să fie *neselectivă*, uniformă pentru toate sunetele emise de vibrator. În acest scop, este necesar ca forma corpului rezonator să fie neregulată, nedefinibilă geometric, astfel ca în el să se afle zone de aer cu cele mai variate frecvențe proprii de vibrație, apte să „răspundă" fidel vibratorului. Dacă rezonatorul are o formă definibilă geometric (paralelipiped, sferă, cilindru), el este *selectiv*, amplificînd o singură frecvență (sau o bandă foarte îngustă). Pe această proprietate se bazează rezonatorii sferici și cilindrici inventați de Helmholtz, cu care acesta a efectuat analiza și sinteza sunetelor complexe și a dovedit că timbrul* unui instr. muzical depinde numai de spectrul* acustic al sunetelor emise (numărul, frecvența și intensitatea relativă *a armonicelor**). ■ *În expresii de tipul* „**r.** superioară" sau „**r.** naturală a corpurilor *sonore*", preluate necritic din unele lucrări fr., termenul **r.** este utilizat cu înțelesul de „producerea sunetelor armonice*" Această extindere semantică nu este justificată, poate crea confuzii și trebuie evitată.

Bibliogr.: Bădărău, E. și Grumăzescu, M., *Bazele acusticii moderne*, Buc., 1961; Cișman, Al., *Unde elastice și acustice* (în *Fizica generală*, vol. II), Buc., 1960; Conturie, L., *Acoustique appliquée*, Paris, 1955; STAS 1957/1–74, *Acustică fizică. Terminologie*. (D. U.)

r. H., v. abreviații.

rhytmikon v. electrofone, instrumente.

ribeca v. rebec.

ricercar (< it. *ricercare* „a investiga, a încerca, a căuta"), veche formă instrumentală în stil polifonic, cunoscută în Italia sec. 16–17, avînd o construcție liberă (imită motetul*) și care investiga *posibilitățile și caracteristicile* sonore ale instrumentului căreia și era destinată sau posibilitățile de dezvoltare* și tratare contrapunctică* a unei idei muzicale. În general era destinată lautei* sau orgii*, dar putea fi scrisă și pentru formații* complexe de instr. sau formații vocale. Se cunosc *tabulaturi** *pentru* lăută (*Intabulatura di liuto I*, de F. Spinaccino, 1507), pentru orgă (*Ricerchari, motetti, canzoni libro I*, de M. Cavazzani, 1523), pentru instr. cu claviatură (Andrea Gabrieli, 1595–1596). **R.** nu are unitate tematică, ci varietate tematică, temele* (în număr de 3–7) ne fiind *prelucrate* după reguli speciale, ci respectînd doar principiul imitației*. Uneori forma **r.** era folosită la realizarea riturnelelor (3) pentru unele cîntece. În sec. 17–18, forma **r.** apare în creația lui J. Pachelbel, D. Buxtehude ș.a., începînd tot mai mult să fie asimilată cu termenul de fugă*, transformarea fiind facilitată de reducerea numărului de teme. Se ajunge la termenul de *fuga ricercata* care desemnează o formă intermediară între **r.** și fugă. Aceasta din urmă cîștigă însă teren, iar **r.** își pierde actualitatea. Sec. 20 încearcă reactualizarea **r.** într-un spirit înnoitor. Întîlnim această formă în *Tre Ricercari* (1938) de Bohuslav Martinů, *Ricercari pentru pian* (1941) de Marcel Mihalovici, precum și în *Sonata a III-a pentru vioară și pian* (1957), partea I, de Alfred Mendelsohn, *Concertul pentru orchestră* (1960), partea I, de Zeno Vancea, *Concertul pentru flaut și orchestră* (1957–1958), partea I, de Anatol Vieru. (M. M.)

ricochet (cuv. fr.) v. jeté.

riff (cuv. amer. /rif/), (JAZZ) frază* simplă și foarte ritmată, de două sau patru măsuri*, *repetată de un instrumentist, de o grupă instrumentală* sau chiar de formația întreagă, pentru a seconda un solist improvizator, fie ca răspuns la intervenția solistului, fie ca expunere a unei teme*. **R.** poate fi întîlnit în toate stilurile de jazz*, dar a fost întrebuințat cu precădere în perioada swing*. (M. B.)

rigaudon (rigodon), (cuv. fr. /rigodõ/), dans* de origine provensală, asemănător bourrée*-ului, în mişcare vioaie, şi măsură binară*, cu formă bi- sau tripartită. Secţiunea centrală a r. este un trio (3) cu caracter contrastant. Conform ipotezei lui J. J. Rousseau, r. a luat numele maestrului de dans parizian Rigaud, care i-a cristalizat forma coregrafică şi l-a „lansat" în înalta societate. La modă la curtea lui Ludovic al XV-lea (sec. 17), r. s-a răspîndit repede în Germania şi Anglia. În sec. 18, a pătruns în balete*, opere* şi suite* instr. (plasat între sarabandă* şi gigă*). R. celebre au compus Couperin, Rameau, iar, în epoca modernă, Ravel. (S. R.)

rinforzando şi **rinforzato** (cuv. it. /rinforţando şi rinforţato/, „întărind, întărit"), indicaţie de nuanţă ce desemnează o creştere de intensitate (2) pe un pasaj de durată scurtă. Abrev.: *rinf.*, *rf.* *rfz.*

ripieno (pl. **ripieni**) (cuv. it., „plin") v. **concerto grosso**; **mixtură (1)**.

riposta (cuv. it.) v. **consecvent**; **răspuns**.

ripresa (cuv. it. „reluare") **1.** Refren* în baladele (I) medievale. **2.** Parte (1) în suitele* pentru lăută* ale sec. 16, reprezentînd de obicei preluarea ca atare sau în chip variaţional (v. variaţie (1)) a unei melodii de cîntec. **3.** Reluarea unei secţiuni de formă (ex. în sonată*); sin.: repriză (1). **4.** Reactualizarea unei lucrări (ex. a unei opere) în viaţa muzicală it. (G. F.)

risoluto (cuv. it. /rizolùto/ „hotărît"), v. **deciso**.

rispetto d'amore (cuv. it.) v. **strambotto**.

ritardando (cuv. it. „întîrziind"), indicaţie de tempo (2) prin care se cere o rărire treptată a mişcării; abrev.: *ritard.* Sin.: *rallentando**.

ritenuto (cuv. it. „reţinut, înfrînat"), indicaţie de tempo (2) prin care se cere o reţinere, o încetinire a mişcării pe un pasaj de scurtă durată; abrev. *rit.* sau *riten.*

ritm (< gr. ῥυθμός *rythmos*; it. *ritmo*; fr. *rythme*; engl. *rhythm*; germ. *Rhytmus*). Tratarea ritmicii în afara melodicului nu-şi poate găsi justificarea prin faptul că r. are în muzică o valoare în primul rînd ordonatoare, clasificatoare; el nu rezidă în substanţa sonoră ci în relaţia sa cu desfăşurarea în timp a muzicii, este deci relativ, accidental faţă de conţinutul melodiei* şi armoniei (III, 1) iar forţa sa stă în afara muzicii, este exterior ei. Unul din criteriile sale fundamentale este simetria*, ritmica fenomenului muzical neputîndu-se dispensa de faptul că o forţă energetică (v. energetism) expansivă este copleşită de alta, care o echilibrează şi o aşează în tiparul unei anumite ordine. Ceea ce numim noi metrică în muzică este în deplină concordanţă cu metrica poeziei, aceste două arte înfrăţindu-se prin caracterul lor ritmic de arte ale timpului, în care se impune atît de puternică ordinea ritmică. Metrul* prin valorile sale, binare*, ternare* şi combinate se subordonează r. care este de natură creatoare, nelimitat în posibilităţile sale de plasticizare şi străin de orice sterilă tipizare. Dacă durata* diferitelor sunete este primul element al r., accentul* este al doilea. Accentul reprezintă o valoare calitativă aşa cum durata este de măsură cantitativă. Criteriul său este greutatea, apăsarea, accentuarea, expresia. El este, cum observă Mersmann, un simbol. Durata (I, 1) în sine ar fi un lucru cu totul gol dacă nu ar fi străbătută de energie, de forţă; astfel energia este un ce ce se opune timpului, forţează timpul, îl articulează, îi dă formă. Şi această formă nu este naturală, ceva ce curge de la sine, ci o realizare a spiritului uman, un act de creaţie artistică (v. energetism). Evoluţia ritmică se poate sprijini pe respectarea unor principii care permit fixarea unor forme tipice, în primul rînd în ceea ce priveşte raportul între metru şi r. Evoluţia ritmică poate să meargă mînă în mînă cu metrul, din care rezultă principiul simetriei, dar poate să se opună metrului şi în cazul acesta avem de a face cu un principiu asimetric. Prin coordonarea mai multor forme ritmice ajungem la polimetrie*, iar negarea oricărui metru poate să ne ducă la antimetrie (v. Mersmann, *Angewandte Musikaestethik*, p. 86-87). Teoria r. a format preocuparea tuturor învăţaţilor artei de la Aristoxenos din Tarent încoace. Începînd cu ev. med. teoria r. a suferit mai multe formulări, astfel că şi azi persistă între muzicieni contradicţii cu privire la unele probleme. În teoria vechilor greci (v. greacă, muzică), metoda construcţiei ritmice se caracterizează prin dezvoltarea de la simplu la complex a formelor ritmice. Ev. med., în momentul în care a avut nevoie de organizarea duratelor şi sunetelor muzicale, pornea dimpotrivă de la valori întregi aşa-numitele prolaţii (v. *prolatio)*, criteriul de subdivizare (v. diviziune (1)) nu era real muzical, bazat pe accentul (III, 1) metric, ci unul speculativ, matematic, mistic. Astfel diviziunea ternară a notei semibrevis* — *prolatio-major* — era considerată perfectă din cauza corelaţiei ce se făcea cu dogma trinităţii, iar diviziunea binară a acesteia — *prolatio minor* — era din aceeaşi cauză considerată imperfectă. Lămurirea din punct de vedere istoric a acestei probleme este de mare importanţă. Principiul metricei antice dispare cu totul în principiul liber al compunerii secvenţelor*. Curentul creator al trubadurilor* reduce din nou problema metricii antice în primul plan. Astfel se stabilesc pentru practica compoziţiei şi interpretării cele 6 moduri (III):

I. Trohaeus — U longa brevis
II. Iambus U — brevis longa
III. Dactylus — U U longa brevis brevis
IV. Anapaestus U U — brevis brevis longa
V. Spondaeus — — longa longa
VI. Tribrachys U U U brevis brevis brevis

Momentul clasificării ritmicii modale este datorat celor doi Franco — din Colonia şi Paris

— primul în *Ars cantus mensurabilis* şi al doilea în *Abreviatio Magistri Franconis* „*Johanne dictu Balluce*", cînd s-a fixat ca o concepţie de bază a ritmicii medievale principiul diviziunii ternare, valorile fiind următoarele:

= duplex longa

= longa*

= brevis*

◆ = semibrevis*

Făcînd abstracţie de prima durată *duplex longa*, care se diviza binar, subdiviziunea ternară se aplică tuturor celorlalte. Unitatea metrică este *brevis recta* egală cu un *tempus*. Longa este perfectă cînd conţine trei *tempora* şi imperfectă cînd are numai două *tempora*. *Brevis recta* este egală cu un *tempus*, iar *brevis altera* cu două *tempora*. *Brevis minor* este egală cu 1/3 din *tempus*, iar *brevis maior* cu 2/3 din *tempus*. (v. Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, vol. I, p. 25). Aceste forme de note aveau un număr corespunzător de pauze* care, împreună cu ligaturile şi modurile ritmice, reprezintă caracteristicile sistemului mensural medieval. Cît sînt de complicate, o ilustrează următoarele hexametre pe care le găsim la Pseudo-Aristoteles: *Prima carens cauda longa est pendente secunda; Prima carens cauda brevis est pendente secunda; Festque brevis, caudam si laeva parte remitit; Semibrevi-fertur, sursum si duxerit illam* etc. Scolasticismul îşi pune pecetea pe această latură a teoriei muzicii, complicînd-o cu speculaţiile sale adeseori sterile, dar instituirea în măsuri a ritmicii libere pop. îşi are tot originea în spiritul acestuia. Teoreticianul care doreşte să expună în mod clar problemele ritmice şi metrice ale muzicii moderne nu poate ajunge la noţiuni precise fără cunoaşterea ritmicii ant. şi medievale care stau la baza teoriei contemporane. Ceea ce trebuie să avem în vedere este legătura dintre fapte, continua lor curgere în timp, mişcarea lor dialectică. Din acest punct de vedere teoriile vechi despre r. nu au decît o valoare limitată la stricta specialitate paleografică, dar ele susţin cultura specială a teoreticianului modern, care-şi întemeiază ştiinţa pe cunoaşterea istoriei muzicii*. Astfel apare clar de unde provin cele două metode în clasificarea măsurilor*, cea mensurală, care porneşte de la subdivizarea unei valori întregi şi pe care am putea-o numi analitică şi cea reală, ce se întemeiază pe stabilirea prin accent a unui timp (I, 2), la rîndul său elementul construcţiei metrice şi pe care o putem numi sintetică. Clasificarea măsurilor constituie primul contact cu problemele metrice muzicale. Ele sînt piatra de temelie a frazării (I) muzicale. Atît timp cît melodia* se dezvolta în aceleaşi valori cu silaba, metrul era identic cu r., de aceea, la bază, trebuie să presupunem, că aceste două aspecte sînt identice. Dar imediat ce r. îşi ia aripi şi evoluează liber de metru, plasticizînd expresia muzicală a motivului* în timp, în valori de cea mai variată durată, aspectele diferă. Astfel dispare stereotipia caracteristică metrului prozodic* şi în locul ei, sau mai bine zis pe canavaua ei, se brodează splendida ţesătură ritmică, infinită în posibilităţile ei de expresie. Numai în această ordine de idei r. este specific muzical, căci numai corelaţia cu linia melodică poate să facă accesibilă înţelegerii noastre, savurării estetice această extraordinară varietate, care fără sunet muzical ar cădea repede într-un joc formal, fără sens artistic. Este absurdă ideea unei arte decorative pur ritmice, deşi s-ar fi părut că aceasta ar fi fost posibilă în domeniul jazzului* la un moment dat. Din antic. începînd, r. a pasionat spiritul uman, a stimulat fantezia creatoare, a trezit idei. În ultima vreme s-au făcut studii extrem de interesante şi în ceea ce priveşte r. El a devenit o preocupare a esteticii* muzicale şi, dacă se vorbeşte de o concepţie filozofică a timpului (III), aceasta are contingenţă întotdeauna cu viziuni ritmice, pornind de la periodizarea fazelor macrocosmice pînă la sesizarea duratelor microcosmice. Sîntem prinşi în viaţa noastră de r. universal. Pulsul nostru este cel ce ne leagă de acesta. Viteza sa este pentru noi criteriul mişcărilor lente sau repezi ale muzicii cît şi ale oricăror fenomene înconjurătoare. În acest sens putem vorbi desigur despre r. ca fiind generatorul muzicii. Pe mişcarea lui s-a înfăptuit, s-a creat primul impuls melodic. Interesantă din acest punct de vedere este lucrarea lui Karl Buecher *Arbeit und Rhythmus*, care cercetează apariţia r. în procesul colectiv de muncă. La 1896, cînd a apărut această lucrare, ea aducea date cu totul noi în ceea ce priveşte ideile predominante din acea vreme cu privire la originea r., considerat ca o abstractizare artistică. Karl Buecher atrage atenţia asupra legăturii strînse pe care o are r. cu procesul muncii la diferite popoare, asupra laturii artistice pe care o prezintă în genere orice activitate umană în decursul dezvoltării de multe mil. În acest fel orizontul teoretic al r. s-a întemeiat pe realitatea socială, a fost interpretat ca o creaţiune a omului, antrenat într-o comunitate în care cultura este nu o revelaţie divină ci are caracterul necesar al unor realizări în strînsă legătură cu munca (ea însăşi concepută şi înfăptuită în multiple împrejurări sub imperiul ritmic). Această teorie, fondată pe cercetări sociologice*, ne dă dreptul să fundamentăm teoria r. pe accent, pe ictusul* determinat prin mişcarea corporală şi nu pe subdivizarea matematică, abstractă a unei valori convenţionale cum este durata. Riemann, sprijinit pe teoria muzicianului francez Momigny, a fost printre cei dintîi care a rupt cu tradiţia mensurală* a r. şi l-a explicat pornind de la o celulă iambică*. Interpretînd celula în mod exclusiv ca fiind compusă

dintr-un timp slab şi unul tare, el n-a putut evita rigiditatea teoriei sale ritmice, care s-a răsfrînt într-un mod cu totul infructuos, am putea spune chiar dezastruos, asupra frazării pe care a întrebuinţat-o în analizele* aplicate fugilor* lui Bach. Şcoala energetică*, căreia îi aparţin Kurth şi Mersmann, a menţinut în consideraţiile ei ideea ritmicii bazată pe accent, dar a lărgit considerabil problema legînd-o de stil*, deci de aspectele dezvoltării istorice. Astfel accentul la Bach nu este acelaşi ca la Beethoven, valoarea sa calitativă psihologică fiind cu totul diferită, ceea ce îl îndreptăţea pe Vincent d'Indy să vorbească de timpi grei şi timpi uşori, de accente tonice în muzica preclasică. Literatura bogată din ultimele decenii cu privire la r. este deosebit de *interesantă. Între altele, se reactualizează* problemele cantitative ale r. mai ales din perspectiva cercetărilor etnomuzicologice*, Brăiloiu

18, r. intervenea între strofele unui cîntec sau ale unei arii* *(aria de capo)*. 4. În concerto grosso*, parte homofonă* — *mai rar fugato** cu rol de introducere, intermediu sau încheiere ce revine orch. (v. *tutti* (2)). 5. În folc. românesc, parte executată instr. în interiorul unei balade (IV). (M. M.)

riverso (cuv. it.) v. **rivolto**.

rivolgimento (cuv. it.), răsturnarea vocilor (2) *în dublu contrapunct** (v. *contrapunct răsturnabil*).

rivolto (cuv. it.) termen folosit pentru a desemna răsturnarea intervalelor*, acordurilor* sau vocilor (2), în contrapunct (v. contrapunct răsturnabil). Uneori indică şi reluarea unor teme* în retrogradare*. Sin.: *riverso*. (O. B.)

rînd melodic (în folc. rom.), fragment melodic corespunzător unui vers (2). Se analizează, de obicei, sunetele cu care începe şi se termină un

DRĂGAICA

Piatra-Teleorman
Em. Comişel

A. Au ve - nit dră - gai - ci - le ——

B. Să re - te - ze —— spi - ce - le, ——

Bc Să re - te - ze —— spi - ce - le ——

(A-A-B-Bc)

Rînd melodic

descoperind, de pildă, legea indiviziunii valorilor, în sensul antic al constituirii r. prin alăturarea unei pătrimi* (= silaba lungă) cu optimea* (= silaba scurtă) (v. sistem (III, 6)). Educaţia ritmică, pe care a ridicat-o la un nivel educativ de prim rang Jacques Dalcroze, începînd de la primele exerciţii de mişcare ale copilului şi terminînd cu executarea celor mai complicate, r. poate fi una din cheile de boltă ale culturii muzicale moderne. Este suficient să ne gîndim numai la rolul imens ce-l are r. în muzica unor compozitori moderni ca Stravinski sau Bártok şi ne vom da seama de ce trebuie să înfăptuim în această privinţă. (L. R.)

ritmo di tre (quattro) battute (expr. it.) v. **battuta**.

riturnelă (< it. *ritornello* „întoarcere") 1. Vechi cîntec popular italian cu strofe de trei *versuri, în care versul 1 şi 3 rimau, dînd naştere* formei a-b-a (v. lied). 2. Refren* în muzica corală a Renaşterii* it. (în baladă (I, 1), frottola* şi madrigal*). 3. Fragment melodic (melodie*) instr. cu rol arhitectonic sau/şi dramatic în cadrul operei* monteverdiene ■ În sec. 17—

r. *(initium** şi cadenţă (1) secundară sau interioară). R. se notează cu majuscule, care sînt diferite atunci cînd conţinutul muzical al r. este variat; „v" pus în dreapta literei reprezintă un r. variat la repetare *(Av) iar cînd sunetul* de cadenţă al r. diferă, se adaogă un „c". (Avc) = r. variat pe parcurs şi la sfîrşit). A B Bv Bc = melodie formată din 4 r., al doilea repetat variat (Bv), iar al treilea variat numai la cadenţă (Bc). Se foloseşte şi termenul „Linie melodică".

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté*, în: *Revue des études roumaines*, II, Paris, 1954; Bartók, B., *Cîntece poporale româneşti din comitatul Bihor*, Buc., 1913. (E. C.)

rureana v. **iana**.

roata v. **juneanul**; **minioasa**.

roata femeilor, joc popular românesc, ritual*, din ceremonialul de nuntă, întîlnit în ţinutul Năsăudului. Se joacă de către femei luni dimineaţa cînd se învelește mireasa (schimbarea cununei de mireasă cu năframa de nevastă) şi marchează momentul trecerii miresei în rîndul

nevestelor. Se execută de către femei în cerc, în jurul scaunului pe care stă mireasa în timpul învelitului. Are ritm binar* și melodie proprie; mișcarea este moderată cu pași simpli, însoțiți de multe strigături* legate de eveniment. Sin.: *tropota femeilor*. (C. C.)

roata ..ăenească v. **brîul**.

roata prin casă v. **ardeleana (1)**.

roată v. **bizantină, muzică**.

romană, școala ~ **1.** Etapă culminantă în istoria polifoniei* vocale constituită prin activitatea desfășurată la Roma în sec. 16 de un număr de compozitori italieni (între care se detașează venețienii Francesco d'Ana și Costanzo Festa) și reprezentată de strălucita creație a lui Giovanni Pierluigi da Palestrina. Școala polif. romană asimilează, pe de o parte, cuceririle tehnicii contrapunctice* ale școlii neerlandeze* și, pe de altă parte, scriitura omofon-polifonică specifică școlii venețiene* și tendința spre o linie melodică bine conturată, plastică, proprie muzicii it. în general. Creația lui Palestrina cuprinde 93 de misse* (pentru 4—8 voci), 139 motete*, lamentații*, imnuri (I), litanii, 2 volume de madrigale* religioase și mai multe madrigale laice și cîntece polif. Stilul contrapunctic palestrinian se evidențiază prin tendința spre echilibru care domină toate planurile discursului muzical (melodia*, ritmul*, armonia (III, 1), sistemul modal). Astfel, atît în alcătuirea liniei melodice cît și în construcția ritmică funcționează legi de compensație; planul vertical realizează acorduri* consonante*, disonanțele* fiind tratate cu precauție; modurile (I, 3), utilizate sînt cele diatonice* admise în muzica bis. catolice (cu predilecție modurile ionic, mixolidic, doric, frigic, eolic). Palestrina cultivă intens scriitura imitativă*, frazele* cu dimensiuni reduse; fixează formule cadențiale (v. cadență (I)) bazate pe relația V (acord major) — I, cu întîrzieri* tipice, element important în cristalizarea ulterioară a funcțiunilor* determinante ale tonalității (1). În tratarea textului literar se urmărește reliefarea valorii sale expresive. Legile de compoziție (2) fixate prin creația lui Palestrina guvernează multă vreme polif. voc. **2.** Școală muzicală constituită în sec. 17, importantă pentru dezvoltarea operei*, caracterizată prin predilecția pentru somptuozitate, varietate, prin creșterea ponderii acordate corului* și prin introducerea în textul muzical a *ariei** ca element de sciziune în cadrul desfășurării *recitar cantando* (v. camerata florentină). Reprezentanți ai școlii romane de operă sînt S. Landi, M. Rossi, M. Marazzoli ș.a. (C. A. B.)

romanesca, în sec. 16 și 17, numele unor piese vocale, dar mai ales instrumentale (dansuri*, arii*, teme cu variațiuni*) care se bazau de regulă pe o frază* ostinato*, de tipul *folia** sau *passamezzo**. Era uneori legată cu o ritornelă (3) sau o *ripresa* (2), iar partea a doua a formulei (IV) *ostinato* se repeta (ca în cazul foliei). (Cl. L. F.)

romantism, termen care desemnează, ca și clasicismul*, o noțiune estetică și o epocă istorică în evoluția muzicii (artelor, literaturii). **1.** Ca noțiune estetică muzicală, **r.** derivă din curentul omonim ivit în literatură, prefigurat de Victor Hugo în prefața lui *Cromwell*. Dacă în literatură **r.** presupune răsturnarea formelor clasice, „muzicalizarea" textului, plasticizarea sa, în muzică **r.** se îndreaptă spre poetizare, literaturizarea materialului muzical, păstrînd totuși eșafodajul formelor deja definite ale clasicismului. **R.** introduce în muzică trăirea umană, frămîntarea sentimentelor contradictorii și mai ales predispoziția pentru liric, fantastic, melancolic, pasional, zugrăvite cu o mare libertate de expresie. În ce privește forma*, **r.** nu inventează noi structuri ci le exacerbează pe cele existente, făcînd ca materialul sonor să urmeze dramaturgia sentimentelor, a literaturii, care va forma „programul" multora din lucrările muzicale ale **r.** Astfel, dintru început, **r.** „nu se definește ca un stil ci ca o atitudine spirituală, ca o stare de spirit" (W. G. Berger). **R.** apare ca reacție subiectivă față de obiectivismul clasic. Individualizarea este consecința acestui subiectivism, care determină stiluri foarte diferite de la compozitor la compozitor, în funcție de trăirile pe care le exteriorizează artistic (muzical) fiecare creator. Trăirea sentimentului romantic este dominanta caracteristicilor ce definesc **r.** Prin această înclinare spre sentimental, liric, **r.** poate apare în muzica oricărei epoci creatoare din istoria muzicii. Și tot prin liric (componentă intrinsecă a muzicii), **r.** se relevă ca un dat al substanței muzicale, indisolubil legat de aceasta. **2.** Ca noțiune ce delimitează o epocă istorică, **r.** se plasează în istoria muzicii cu aproximație între anii 1830—1916. Elementele romantice apăruseră deja în lucrările lui L. van Beethoven, legătura și continuitatea clasicismului cu **r.** fiind prin acestea incontestabilă. Cel care făcea exegeza lucrărilor lui Beethoven la începutul sec. 19, punînd bazele terminologiei romantice în sfera muzicii era E. T. A. Hoffmann. El demonstra atît caracterul romantic al muzicii beethoveniene cît și caracterul romantic al muzicii în sine, al limbajului muzical. Pentru descrierea perioadei **r.** nu se poate urma alt drum decît acela al prezentării fiecărui compozitor care a îmbogățit paleta coloristică a sentimentului **r.** cu propria sa viață și creație. Franz Schubert (1797—1828) este poetul muzical al liedului*, gen pe care l-a cultivat cu precădere, gen prin excelență romantic. Legătura muzicii cu poezia, cu poeții romantici, se concretizează în aceste cîntece (profunde, vesele sau grave, specifice poporului germ.), în care nuanțele sentimentelor și impresiilor sînt cizelate cu arta bijutierului. Schubert a scris lieduri pe versuri de Goethe, Schiller Rückert, Heine, Uhland etc. Un alt compo

zitor care reprezintă r., și prin creația muzicală și prin cea muzicologică, este Robert Schumann (1810—1856). Caracterul său exaltat, viața dureroasă, dragostea pentru poezie, îl plasează în punctul cel mai adînc al r. Schumann a creat un mod particular de expresie pianistică, *lucrările sale capricioase, strălucitoare*, amețitoare, sînt surprinzătoare în contrastele pe care le exprimă. Tot în domeniul lucrărilor pentru pian, Frederic Chopin (1810—1949) introduce o ornamentație* abundentă, pasaje ample, mari acorduri* arpegiate*, o melodicitate și o fantezie improvizatorică* deosebită, ce subliniază spiritul r., melancolia, sensibilitatea și chiar grandoarea și forța ritmică a lucrărilor sale (*Nocturne, Fantezii, Valsuri, Studii, Poloneze* etc.). Muzica simf. se impregnează tot mai mult de spiritul r. în creația lui Hector Berlioz (1803—1869), *Simfonia fantastică* fiind un exemplu concludent al exacerbării formelor și al muzicii programatice*, care își înscrie actul de naștere cu această simf. R. lui Berlioz se plasează pe alte coordonate de forță, de idei revoluționare, de dorința de a epata. Caracterul său pasionat, debordant se relevă în grandoarea lucrărilor sale (*Requiem, Harold în Italia, Romeo și Julieta, Damnațiunea lui Faust* s.a.) și în amplele desfășurări simf. cu orch. imense, efecte timbrale și contraste violente (orch. duble, coruri mari, soliști, chiar fanfare). Franz Liszt (1811—1886) aduce r. *poemelor** sale simf. programatice de un pronunțat dramatism (*Preludiile, Faust, Dante*) și tot el este primul care introduce în muzica pentru pian „programatismul" poemelor simf., prin resursele sale tehnice incomensurabile. Manifestat în miniatura vocală și instr., în simf. și poem* simf., r. avea să-și spună cuvîntul și în genul operei*. În timp ce, în Franța, Meyerbeer (1791—1864) cucerea aplauzele publicului cu un melanj de operă germ., fr. și it. (*Robert diavolul, Hugenoții, Africane* etc.), iar în Italia, G. Verdi ridica *bel-canto**-ul la nivele neatinse, prin căldura și frumusețea melodiilor (ariilor) sale, Richard Wagner (1813—1883) se străduia să realizeze spectacolul total, opera sinteză a tuturor artelor (v. sincretism), drama muzicală simbolică, filosofică, metafizică, revelatoare a marilor idei (*Vasul fantomă, Tannhäuser, Tristan și Isolda, Maeștrii cîntăreți*, tetralogia *Inelul Nibelungului, Parsifal*), realizînd totodată și conceptul melodiei infinite. Spre sfîrșitul sec. 19, r. aduce ideea în desfășurarea evenimentelor muzicale, un nou sentiment al timpului (III) în dinamica sonoră (Liszt, Wagner, Brahms). Principiul ciclic* se face simțit în construcția simf. (Brahms, C. Franck). Conceptul tonal specific clasicismului și r. începe să se dizolve în substanța cromatismelor* (Wagner). Prima parte a sec. 20, delimitează clar începutul unei concepții muzicale noi: impresionismul*, expresionismul*, „noua obiectivitate și noua modernitate" (W. G. Berger). În afara personalităților evocate mai sus, se pot înscrie în orbita r. și alte nume care au făcut parte din epocă: Carl Maria von Weber (1786—1826), F. Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847), Hans von Bülow (1830—1894), G. Donizetti (1797—1848), V. Bellini (1802—1835), D. Fr. E. Auber (1782—1871), F. David (1810—1876), J. Offenbach (1819—1880), Ch. Gounod (1818—1890), Ed. Lalo (1830—1892), L. Delibes (1836—1891), G. Bizet (1838—1875), Em. Chabrier (1841—1894), Niels Gade (1817—1890), Ed. Grieg (1843—1904). Tot gîndirii r. îi aparține interesul pe care compozitorii încep să-l manifeste față de folclor*, decurgînd logic din mișcarea revoluționară de eliberare și emancipare națională a unor state mici europ. Odată cu deziderate le politice și sociale aparținînd revoluțiilor naționale ale sec. 19, începe să se contureze și coordonatele culturilor naționale, determinînd apariția școlilor muzicale naționale: rusă, cehă, ungurească, norvegiană, spaniolă, românească etc.

Bibliogr.: Lavignac, A., *La musique et les musiciens*, Paris, 1928; Brumaru, Ada, *Romantismul în muzică*, 2 vol., Buc., 1962; Berger, W. G., *Muzica simf. romantică. Ghid*, vol. 2, Buc., 1971; Champegneulle, B., *Histoire de la musique*, Paris, 1974. (M. M.)

romanță 1. Piesă vocală de mici dimensiuni, executată de un solist*, cu acompaniament* instrumental, gen răspîndit în special în muzica de salon a sec. 19. În muzica rusă, era echivalentul liedului*. Uneori poate fi introdusă și *în operă**, *în locul unei arii**. **2.** *Gen ușor*, sentimental, de inspirație pop. orășenească. **3.** Piesă instr. de o melodicitate deosebită, apropiată de cantabilitatea vocală. Poate fi de sine stătătoare (ex.: Beethoven, două R. *pentru vl. și orch.*) sau o parte dintr-o lucrare amplă (ex.: Ceaikovski, *Concert pentru vl. și orch.* partea a II-a). (I. R.)

românescul (româneste) v. **codrăneseul; fecioreasca (1); învîrtita.**

românire (rumânire) 1. Acțiunea de traducere a textului cîntărilor bisericești, începînd din sec. 18. R. a culminat în sec. trecut prin tipăriturile lui Macarie Ieromonahul. **2.** Adaptare a textului românesc la melodia gr., prin ajustarea acesteia și prin introducerea unor formule noi, odată cu care s-au strecurat și influențele autohtone în cîntarea de tip bizantin*. (N. M.)

ronde (cuv. fr.) v. **branle.**

rondeau (cuv. fr. /rondo/ „dans în cerc"), piesă lirică de opt versuri. Forma* r. este stabilită în 1250. În versificație, r. se compune dintr-un distih — ca refren*, după care urmează strofa propriu zisă (*additamanta*, trei versuri readucînd primul vers din refren) și, în fine, reluarea distihului inițial. În melodie se exprimă prin reapariția refrenului inițial la sfîrșitul strofei. Forma s-ar organiza astfel:

text: A B c A d e A B
melodie: a b a a a b a b
refren refren

în sec. 13, r. apare adesea (mai ales la trubaduri*) sub denumirea de *rondel de carole**, presupunînd un dans* precedat de un cîntec, desfășurat pe alternanțe de solo și ansamblu, sau de dansuri și cîntece. Compozitori renumiți care au scris r. sînt: Guillaume de Dola, Guillaume de Machault, Adam de la Halle, Dufay, Binchois etc. Sin.: *rondel, rondès, rondellus, rotondellus* etc. (M. M.)

rondellus v. **rondeau**.

rondeña v. **fandango**.

rondès (rondet) v. **rondeau**.

rondiña (cuv. sp. /rondiηa/ numele orașului Ronda) v. **malagueña**.

rondino (cuv. it. „mic rondo"), piesă în formă de rondo*, de o factură mai simplă și cu dimensiuni concise. (I. R.)

rondo (fr.: *rondo*, it.: *rondo*; engl. și germ.: *Rondo)*, lucrare instrumentală — și, mai puțin frecvent, vocală — cu formă* specifică și conținut vioi, dansant, de factură populară. Forma de r. se constituie din trei sau mai multe expuneri (teme*), în tonalitatea (2) lucrării, ale unei secțiuni A denumită *refren* (ritornello* — v. *riturnelă, perioadă* principală)* între care se intercalează secțiuni distincte tematic și tonal— notate B, C, D, E etc. — denumite *cuplete**, *strofe, episoade, perioade* secundare)*. La originea r. stau cîntecele de dans medievale — denumite *rondes* („hore"), fiindcă se execută în cerc — provenind din folc. Normandiei și sînt larg răspîndite începînd din sec. 13—14 și pînă în sec. 19. Trubadurii* din sec. 13 cultivă acest gen muzical — denumit de ei *rondeau** — în lucrări de factură monodică*, executate responsorial*, în care cupletele sînt redate de un solist, iar refrenul de către cor. Este de menționat faptul că structura poetică se află în strînsă conexiune cu cea muzicală. În sec. 14—15 compozitorii Adam de la Halle și Machault dezvoltă r. polif. Muzica instr. preia forma de r. și, în sec. 17—18, Fr. Couperin, J. B. Lully, J.-Ph. Rameau introduc în opere și balete* lucrări pentru clavecin — intitulate *rondeaux* — care sînt construite conform schemei ABACAD ——— A. R. clasic (sec. 18—19), descendent direct al rondeaux-urilor claveciniștilor fr., se caracterizează printr-un număr mai redus de cuplete, fiind răspîndită forma ABACABA, în care, de multe ori, revenirea primului cuplet se produce în tonalitatea de bază a lucrării. În această perioadă, r. este utilizat frecvent ca parte finală a ciclului sonatei*. Mozart și, în special, Beethoven cristalizează un tip particular de r. — r. *sonată* — notat ABACABA, în care celui de-al doilea cuplet — C—i se substituie o dezvoltare (2), iar grupul final al secțiunilor ABA, joacă rolul unei reprize (1), cupletul B fiind re-expus în tonalitate lucrării (Mozart, *Sonata pentru pian în re major KV 311*; Beethoven, *Sonata pentru pian op. 2 nr. 2*, *Sonata pt. pian op. 7* etc.). R. este cultivat ca piesă de virtuozitate* cu caracter independent de Mozart (*Rondo pentru pian în re major)*, Beethoven (*Rondo a capriccio)*, F. Mendelsohn Bartholdy (*Rondo capriccioso)*, Weber (*Rondo brillant)* ș.a. În acest caz, forma r. se amplifică prin asimilarea unor procedee dezvoltătoare și variaționale*. În muzica sec. 20, forma r. este prezentă în lucrări de Bartók (finalul *Sonatei pentru pian*, 1926), Debussy (ultima mișcare din *Sonata pentru violoncel și pian)*, R. Strauss (poemul simfonic *Till Eulenspiegel)*, Enescu (ultima mișcare din *Sonata a III-a pentru pian și vioară*, finalul operei *Oedip)*. (C. A. B.)

rotondellus v. **rondeau**.

Rotta (Rotte) v. **harfă**.

Röhrenglocken (cuv. germ.) v. **clopote**.

Röhrenholztrommel (cuv. engl.) v. **lemn** (2).

rubato (cuv. it. „furat"), indicație de tempo (2) ce desemnează o anumită libertate pe care și-o poate lua interpretul de a mări sau micșora unele valori* de note în avantajul expresiei artistice. ■ Chiar dacă analiza strictă a termenului r. relevă alterarea termenului originar (v. *tempo rubato)*, r. desemnează p. ext. mai mult decît o manieră de interpretare transmisă de practica instr. (în special pianistică): de acest concept se leagă accepția, generalizată astăzi, a unui r. ce reprezintă o îndepărtare de la redarea strictă a unui tempo metronomic prin unele fluctuații ale mișcării. Micile accelerări, răriri, suspensii și ezitări imprimă mișcării o libertate de desfășurare, o elasticitate și o asimetrie imposibil de notat cu exactitate. În creația românească contemporană, r. apare sub influența genurilor improvizatorice*, a sistemului (II, 6) ritmic parlando rubato din folclor*. V.: *aleatorism; doină; elerofonie*. (A. R.)

rubebe (cuv. fr.) v. **rebec**.

rulada (< fr. *roulade)*, pasaj de virtuozitate* pentru interpretarea vocală (game*, arpegii*, melisme*, cîntate cu agilitate și viteză). Uzitată în tehnica de bel-canto* și în ariile* de bravură din repert. de operă* și concert (1). Sin.: *gorgia; coloratură*. (E. Z.)

Rumbakugeln v. **maracas**.

rumbă (< sp. *rumba)*, dans* ce origine mexicană, pătruns în anii 20 ai sec. 20 în S.U.A



Rumbă

şi Europa. Ritmic, se aseamănă cu béguine*, avînd, spre deosebire de aceasta, o altă dispunere a accentelor (II, 7) ritmice (ex.). Popularitatea dansului l-a determinat pe M. Jora să-i consacre o parte din lucrarea sa pentru orch. mică : *Şase cîntece şi o r.* (Cl. L. F.)

rustemul (**rustemurile**), categorie de jocuri* populare româneşti, bărbăteşti sau mixte, răspîndite în Cîmpia Dunării. În cadrul categoriei distingem 2 grupe : 1) Grupa oltenească cu variantele denumite r. *drept*, r. *sucit*, r. *bătut*, *resteul*, *restenul*, *mîndrele* care se joacă în linie cu braţele încrucişate în faţă sau la spate. 2) Grupa muntenească cu variantele denumite *bugecul*, *cîrligul*, *brăluşca*, *paiduşca*, *murguleţul*, *hora la patru*, care se joacă în cerc cu braţele prinse în lanţ. Au ritm asimetric 5/16 şi diferite variante melodice specifice. Mişcarea este vioaie cu paşi încrucişaţi uşor săltaţi care se execută pe loc şi cu deplasări — înainte-înapoi — ori bilateral. (C. C.)

ruvido (cuv. it. „grosolan, neşlefuit"), indicaţie de expresie prin care se cere în interpretare imprimarea unei nuanţe de grosolănie.

S, Ș

S 1. Abreviere* pentru indicarea vocii (1—2) de sopran (1—2) în partiturile* corale, vocal sau vocal-simfonice (Ex. 1). **2.** Abrev. pentru notarea funcției de subdominanță* sau a acordului* de subdominantă (ex. 2). **3.** Abrev. pentru termeni ca : *segno* (v. *da capo*) ; *sinistra* (v. *abreviații* ; *m*) ; *solo** ; *sotto* (v. *sotto voce*) ; *subito* (v. *piano*) ; *sul* (v. : *sulla tastiera* ; *sul ponticello*). (M. M.)





sacabuxa (cuv. sp.) v. **saqueboute.**

sackbut (cuv. engl.) v. **saqueboute.**

Sackpfeife (cuv. germ) v. **cornamusa.**

sală de concert, sală special construită pentru desfășurarea de manifestări muzicale. S. ideală dispune de o acustică perfectă (dacă se poate, pentru fiecare loc la fel). Calculele constructorilor țin seama mai ales de centrele de interferență* a undelor* sonore și de captarea lor. Studiul atent al propagării, reflectării și absorbției undelor sonore a dus la soluții optime de construcție. S-a dezvoltat în prezent o ramură specială a tehnicii : acustica sălilor*. Fenomenele de reflexie și de absorbție a sunetelor au un rol foarte important la calcularea s., unde trebuie să se țină seama de posibilitățile reflexiilor multiple ale undelor sonore pe pereți, pe tavan, în loji etc. De asemenea, se ia în considerație și timpul de reverberație* care, pentru s., trebuie să fie o mărime de ordinul a o secundă. Unele s. moderne, de dimensiuni ce depășesc posibilitățile de audiție obișnuite, necesită un sistem perfecționat de amplificare și de redare a sunetului prin difuzoare*. (I. R.)

salon, muzică de ~, cerc artistic în care se făcea muzică în sec. 18, 19 și începutul sec. 20. Saloanele aristocrației au oferit la început prilejul dezvoltării unor prestigioase personalități muzicale (Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt etc.). Termenul are însă și o accepțiune peiorativă, datorată denaturării scopului inițial al întîlnirilor artistice de acest gen. Caracterul salonard al muzicii, sentimentalismul exagerat au făcut ca nivelul lucrărilor să scadă pierzînd valoarea artistică. Orchestra* de salon era o mică formație cuprinzînd cîteva instr., repertoriul (1) îndreptîndu-se către muzica de divertisment, dansuri*, potpuriuri*, romanțe (2) sentimentale. (I. R.)

salpynx (cuv. gr.), instrument aerofon, cu tubul drept, de formă conică, avînd un pavilion* de dimensiune mică. Confecționat din os sau corn de animale, grecii antici l-au utilizat pentru semnalizare și cu ocazia diferitelor ceremonii. (W. D.)

salt, unul dintre cele trei tipuri fundamentale posibile în evoluțiile melodice (alături de mersul treptat* și nota repetată). S. se produce atunci cînd între două sunete intervine un interval* mai mare decît un ton*. Acest tip de mers melodic creează, prin distanța ce se produce între cele două note, o tensiune mai mare sau mai mică — în funcție de felul intervalului, disonant* sau consonant*, și de distanța între cele două sunete. Tipurile predominante de s. existente într-o structură melodică vor constitui adevărate repere stilistice pentru definirea epocii și a creației compozitorului respectiv ; astfel, în melodica palestriniană (ex. 1) nu vor apare s. decît pînă la cvintă* sau sextă* mică (de preferință ascendente), în melodica clasică vor pre-









Salt

domina s. la terțe*, cvarte* și cvinte* ce vor figura (v. figurație), elemente acordice* (ex. 2), iar în structurile melodice ale dodecafonismului (mai ales la Webern) dominante vor fi s. aspre de cvarte mărite, septime* și none* etc. (ex. 3). (D. B.)

saltando sau saltato (cuv. it. „sărind, țopăind, mers săltat"; fr. *sautillé)*, indicație tehnică pentru instrumentele cu coarde și arcuș care desemnează executarea unui șir de sunete rapide în *staccato**, obținut prin lansarea ușoară a arcușului *pe coarde și revenirea lui naturală, în ricochet* (v. *jeté*). Se indică sau prin notarea cuvîntului sau prin puncte plasate deasupra notelor.

saltarello *(cuv. it. < lat. saltare „a juca")*, dans* italian „cu sărituri", în tempo (2) rapid și în măsură ternară*. E semnalat în sec. 14 *dar se definește ca gen (1, 2) în sec. următor.* În sec. 16 apare adesea alături de *gagliardă** (ambele dansuri avînd comună o dualitate ritmică de tipul *hemiolei (2), încorporată în discursul melodic)*, cu deosebirea că s. contrasta, totuși, prin mișcarea sa ceva mai rapidă. În *suită**, *urma unei pavane* sau passamezzo**. În sec. 17, se apropie, prin tempoul său, devenit

încă mai rapid, de *tarantella**, formă în care există încă în S Italiei și Spaniei ca dans pop. Prin Mendelssohn-Bartholdy (în *Simf.* „Italiană") și Berlioz, a pătruns în muzica simf. romantică. (Cl.L.F.)

salterio tedesco v. **Hackbrett**.

saltimbanc v. **jongleur**.

salto (cuv. it. „săritură, salt"), indicație de prescurtare a unei lucrări muzicale, rezultînd o versiune propusă de compozitor sau hotărîtă de interpret. V. și *vide*.

saltus duriusculus (cuv. lat.) v. **passus duriusculus**.

samba v. **dans**.

samoglasnică v. **automelă**.

Sanctus (cuv. lat. „Sfînt"), partea penultimă a misei (1) al cărei text este preluat din Biblie (Mat. 21,9) și este, din punct de vedere melodic, cel mai adesea melismatică*. De S. aparține și *Osana* (lat. *Hosanna* „slavă"), încadrînd pe *Benedictus*; cel din urmă a devenit parte distinctă a misei (2) polif. Caracterul melismatic originar s-a transmis și în S. polif., unde se adopta (mai ales în *Osana*) stilul fugato* și în general mijloace armonice și instr. grandioase, strălucitoare. ■ În liturghia* ort., s. este plasat între Simbolul credinței (lat. *credo**) și axion*, iar tratarea sa coral-polif., se apropie de aceea a părții echiv. din misă. (G. F.)

santur, instrument muzical de forma chitarelor*, folosit la turci în muzica cultă (tradițională). Se întîlnește și la alte popoare din Orientul de Mijloc. Are cutia de rezonanță* plată, în formă trapezoidală. Se cunosc mai multe tipuri de s. în funcție de așezarea corzilor pe căluș*. Punerea în vibrație a corzilor se face prin lovire cu o baghetă (2) de lemn înfășurată cu stofă sau piele. (L. B.)

saqueboute (cuv. fr. [sakbut]; sp. *sacabuxa*; engl. *sackbut*), denumirea trombonului* cu sistem de culise* în evul mediu. (W. D.)

sarabandă 1. Dans* popular, solistic, cu melodică și gestică lascivă, în mișcarea moderată, către Cervantes *(Don Quijote)* și Shakespeare *(Mult zgomot pentru nimic)*, acesta din urmă denumind-o *Courante**. S. se răspîndește rapid în Europa occid. ■ În decursul sec. 17, își schimbă treptat caracterul, devenind un dans așezat și serios, în măsura* de 3/4, cu structura ritmică derivînd din formula 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 𝅗𝅥, fără anacruză*, alcătuit din două secțiuni repetate, fiecare avînd cîte opt măsuri. O vreme, s. există sub ambele forme, pentru ca, pe la începutul sec. 18, să se impună cea de-a doua. **2.** Parte a suitei* instr. a sec. 17–18, provenită din s (1). Bach, Haendel, Couperin sînt cei care au stilizat-o și i-au dat înfățișarea devenită clasică: lentă, gravă, bogat ornamentată (ex.). În epoca modernă, au compus s. Debussy, Ravel, Satie, Saint-Saëns, Roussel, D. Lesur. (S. R.)

sarangi, instrument muzical de mare răspîndire în India. Are trei sau patru coarde întinse pe o tijă lungă, ce este fixată pe o cutie de rezonanță* de format mare. Se cîntă prin frecarea corzilor cu un arcuș* scurt și curbat. Anumiți executanți plasează sub corzile principale pe care cîntă și un număr de corzi de metal (corzi simpatice*), care, prin rezonanță*, amplifică și colorează sonoritatea. Este folosit mai ales în acompanierea cîntăreților vocali. (L. B.)

sardana, dans* catalan, în cerc, în măsură* de 2/4 sau 6/8 (adesea prin alternarea celor de 3/4 și 6/8), în expresia sa populară acoperind o sferă largă de caracter, de la veselie la melancolie și la patetism. Este cunoscută din sec. 16, și, ca și *fandango**, se axa inițial pe un anume tip melodic. (Cl. L. F.)

sarki (cuv. tc.) v. **peșrev**; **taksim**.

sarrusofon (fr.; germ. *sarrusophone*), instrument din familia instrumentelor de suflat din lemn dar confecționat (asemeni saxofonului*) din metal. Construit în 1856 de francezul Gautrot, la sugestia șefului de fanfară (6) militară



a cărui prezumtivă obîrșie este, potrivit diferiților muzicologi, evreiască, maură, andaluză sau central-americană (Yucatan). S. este semnalată pentru prima dată în Spania, într-un document al autorităților municipale din Madrid (1583) prin care este interzisă, fiind considerată indecentă. S. este menționată și descrisă de

Sarrus (de unde și denumirea instr.), s. a apărut, ca și sax. (brevetat cu zece ani în urmă de Adolf Sax), în condițiile dezvoltării fanfarelor în a doua jumătate a sec. 19, din necesitatea întăririi unor grupe ale acestora. Dacă sax. este un cl. metalic, s. este un ob. metalic, ce întrunește atît caracteristici ale acestuia din urmă cît și

ale fag., fiind prevăzut, deci, cu o ancie* dublă; provenind din perfecționarea oficleidei* (instr. de suflat de alamă cu clape (3) în loc de ventile*), s. a fost dotat de către Gautrot cu sistemul de grifuri (v. digitație) și clape Böhm (v. flaut). Familia s. cuprinde tipurile: sopranino (în *mi bemol*) S. (în *si bemol*), A. (în *mi bemol*), T. (în *si bemol*), Bar. (în *mi bemol*), B. (în *si bemol*), C.-bas (în *mi bemol*, *do* și *si bemol*). S. c.-bas și-a găsit utilizarea mai curînd în orch. simf. decît în fanfară, înlocuind uneori cu succes c.-fag. (în partituri de Debussy, Ravel, Dukas, Delius, Oscar Schlemmer și Hansjoachim Hespos). (D. P.)

savart (< fr. *savart*), (acustică muzicală), unitate de măsură a intervalelor* muzicale. Prin *definiție, un s. este intervalul s. (exprimat prin* raport de frecvență*) al cărui logaritm* în baza 10 este egal cu 0,001, adică $\log_{10} s = 0{,}001$. *Folosind tabla de logaritmi zecimali, rezultă* că $s = 1{,}0023$. Este deci un interval foarte mic (microinterval*), ca de ex. între sunetele cu *frecvența de 1 002,3 și 1 000 Hz. Intervalul de* octavă*, caracterizat de raportul de frecvențe 2/1, cuprinde 0,30103 0,001 = c. 301 s., deoarece $\log_{10} 2 = 0{,}30103$. *(Pentru alte ex. de valori* intervalice măsurate în s. v.: *comă, fon, frecvență, logaritm, microinterval, semiton* și *ton). Cel mai mic interval perceptibil de ureche măsoară* c. 1,3 s. Pentru a exprima în s. mărimea unui interval muzical, se înmulțește cu 1 000 *$\log_{10}$ al raportului de frecvențe care corespunde* acestui interval. ■ Numele acestei unități de măsură a fost dat în memoria fizicianului francez F. Savart *(1791–1841)*; *s. este utilizat* cu precădere în Franța.

Bibliogr.: Bouasse, H.-P., *Bases physiques de la musique*, Paris, 1906; Dufourcq, N., *La musique des origines jusqu'à nos jours* (ouvrage publié en collaboration), Paris, 1946; Bianu, V. V., *Acustică* (în „Fizica generală", Buc., 1947); Giuleanu, V. și Iusceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, vol. I, Buc., 1962. (D. U.)

saxhorn, nume dat de Adolf Sax familiei de instrumente născute din vechea *goarnă* (*corno signale**), prin aplicarea mecanismului de pistoane*. Sax a construit șapte modele de S.: sopranino, soprano (*echiv. fligornului (1)*), alto, tenor, bariton, bas și contrabas (sin. *archibombardon**). În fanfarele (6) fr., familia s. are același rol cu *familia fligornului (2) din fanfarele* germ. și austriece. (D. P.)

saxofon (< Sax, numele constructorului instr. și gr. *phonē* „sunet, voce"; fr. *saxophone*; it. *saxofono, sassofono*), instrument de suflat din grupa lemnelor, de formă conică îndoit la capăt în formă de pipă, *alcătuit din muștiuc**, cu ancie* simplă, corp, mecanism de închidere și deschidere a orificiilor cu ajutorul clapelor (2) și pavilion*. De la început, s. a fost construit din metal. Întinderea s. este de la *si bemol* la *fa*[3]. S. prezintă o familie numeroasă, instr. variindu-și mărimea de la cel mai mic pînă la cel mai mare în funcție de sonoritatea



Saxofon. Părți componente: a. muștiuc (cu ancie simplă); b. corpul instr.; c. pavilion.

mai acută sau mai gravă ce le este proprie. Totodată fiecare instr. poate avea două acordaje (1) diferite, grupîndu-se în două subfamilii. Se *notează în cheia** *sol* iar instr. *grave în cheia fa*. Acestea sînt: s. *sopranino* în *fa* sau în *mi bemol*, s. *sopran* în *do* sau în *si bemol* (singurele de formă *tronconică, asemănătoare oboiului**), s. *alto* în *fa* sau în *mi bemol*, s. *tenor* în *do* sau în *si bemol*, s. *bariton* în *fa* sau în *mi bemol*, s. *bas* în *do* sau *si bemol*. *Subfamilia* cea mai răspîndită este aceea în *mi bemol* și *si bemol* (a se vedea tabelul alăturat cuprinzînd întinderea *tuturor* s., *atît ca notație cît și ca efect*). Tehnica s. este asemănătoare aceleia a ob., dar, mai ales, a cl. (clarinetiștii sînt aceia care în orch. preiau *partida** s.). S. are un *timbru** ce ar putea fi comparat cu acela al cl., ob. și v.-celului cîntînd împreună. S. a fost brevetat în 1845 cînd creatorul și *constructorul său, Adolphe Sax (n. 1814* la Dinant, Belgia — m. 1894, Paris) l-a inventat. S. este folosit mai mult în muzica ușoară* și *de jazz**, dar a pătruns și în *orch. simf.* prin lucrările lui Bizet *(Suita Arlesiana)*, Stravinski, Ravel, Gershwin. În creația simf. românească apare în *lucrări de Dumitru Bughici*, Pascal Bentoiu, Aurel Stroe ș.a. (M. M.)

saxotromba, nume dat de Adolf Sax instrumentului creat de el (constituind o întreagă familie), care, datorită dimensiunilor tubului sonor, se situează între goarnă (corno signale*) sau saxhorn* și corn*. *Timbrul** s. este mai puțin dulce decît al cornului dar mai puțin aspru decît al instr. din familia trompetei*. *Familia* s. nu a găsit o largă aplicare. (D. P.)

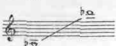
săz, instrument cu coarde ciupite, asemănător tanburului*, larg răspîndit în Turcia, Iran, Afganistan și la popoarele din Transcaucazia. Este construit în cinci tipuri. (Cl. L. F.)

săz semâ'isi (cuv. tc.) v. peșrev.

sălăjanul, denumire dată, în bazinul Crișului Repede și al Barcăului, principalului tip de joc* — Ardeleana (1) sincopată — din repertoriul de dansuri populare al Țării Crișurilor. V. *Pe picior*.

214.

FAMILIA SAXOFOANELOR
ÎNTINDERE

INSTRUMENTUL	NOTAȚIA	EFECTUL
1. S. Sopranino		în fa  în mib 
2. S. Sopran		în do  în sib 
3. S. Alto		în fa  în mib 
4. S. Tenor		în do  în sib 
5. S. Bariton		în fa  în mib 
6. S. Bas		în do  în sib 

sărita v. fecioreasca (1).

scara completă (generală) a sunetelor muzicale v. frecvență; octavă (3).

scară (fr. *échelle*; germ. *Tonleiter*), succesiune continuă sau discontinuă de sunete, conținind secunde* mari (dar și mici) și salturi de terțe* (mici). În noțiunea de scară se cuprind în general formațiile oligocordice* (bi-, tri-, tetra-, pentatonii* dar și bi-, tri-, tetra-, penta-, hexacordii*), celelalte formații heptatonice*, întregite prin repetarea sunetului de bază la octavă*, sint cuprinse în general sub noțiunea de gamă*. S., ca și gama (cu care este adesea confundată), este o imagine grafică a materialului muzical real, material ce ține din punct de vedere structural de alte legi decit acelea ale unei ordonări în succesiune suitoare sau coboritoare a elementelor proprii acestui material. V. *mod* (1). (G. F.)

scat (cuv. engl. /skæt/), (JAZZ), manieră vocală ce imită improvizația* instrumentală. Constă în înlocuirea cuvintelor cu silabe onomatopeice, spontan alese pentru valoarea ritmică și fonetică, în care primează accentele. Maniera s. a fost proprie și epocii „bop". Specialiștii în s.: Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Ella Fitzgerald, Jon Hendricks, Clark Terry, Sarah Vaughan, D. Lambert, ș.a. (M. B.)

scazon v. choliamb.

scăunaș v. căluș.

Schachbrett (cuv. germ.) **v. échiquier.**

Schalmei (cuv. germ. /ʃalmei/; engl. *shawmn* /șom/) **1.** Denumirea generală în germ. a instrumentelor cu ancie* în ev. med. V. *piffero*. **2.** Instr. străvechi cu ancie dublă, cu tubul de formă conică, prevăzut cu 6–7 orificii, considerat strămoșul bombardei*. **3.** Denumirea în germ. a fluierului discant (carabă) a cimpoiului*. **4.** Registru (II, 1) de orgă* cu sunetul de un timbru* delicat, gingaș. V. *biffara*. (W. D.)


Schalmei

Schellen (cuv. germ) **v. clopoței.**

Schellentrommell (cuv. germ.) **v. tamburină.**

scherzando (cuv. it. /skertsando/ „glumind"), indicație de expresie prin care se cere o interpretare vioaie și plină de spirit.

scherzo (cuv. it. /skertso/ „glumă") **1.** Lucrare vocală sau instrumentală scurtă, vioaie, dinamică, avind un caracter glumeț. Numele s. este dat prima dată unor cintece laice în sec. 17 (la A. Trollo — 1608 și la Monteverdi — 1628). **2.** Parte a ciclului (I, 2) de sonată* — de obicei a III-a — ce înlocuiește menuetul*. În măsură ternară* (3/4) ca și menuetul, s. este plin de humor, sarcastic, fantastic sau chiar demoniac, îndepărtîndu-se astfel sensibil de caracterul dansant originar. S. a fost introdus în ciclul sonatei de către J. Haydn (*Cvart. de coarde op. 33*, 1781); în simf. il adoptă Beethoven (*Simf. Eroica*), adincindu-i caracterul (cele mai variate expresii, incluzind și bonomia țărănească, însoțită la nevoie chiar de introducerea în cadrul s. a unor dansuri în măsuri binare*. *Simf. a VI-a și a IX-a*) pină la conturarea unui gen independent. În sensul beethovenian, a fost preluat de simfoniștii de mai tirziu (Brahms, Bruckner, Mahler) sau contaminat cu forma de rondo* (Schumann) sau cu valsul* (Berlioz, Ceaikovski) sau marșul* (Ceaikovski). Redevine o piesă independentă la Berlioz, Brahms, Rahmaninov. Forma s. beethovenian dezvoltă forma menuetului cu trio (3), prin repetarea acestei din urmă secțiuni devenind: ABABA. (M. M.)

schismă v. comă.

Schlagfeder (cuv. germ.) **v. plectru.**

Schlagstäbe (cuv. germ.) **v. claves.**

Schnabelflöte v. flaut drept.

schola cantorum (cuv. lat. „școala cintăreților"; < gr. *scholé*, „grup de disipoli" și „reședința" lor) **1.** Așezămint de educare cu predominanță muzicală, atașat bis. romane. Membrii s., inițial adulți, ulterior copii — lectori și cantori* — participau efectiv la ceremoniile de cult. Existența unor astfel de s. este anterioară lui Grigorie cel Mare. După exemplul Romei, în toată Europa creștină apuseană au fost înființate s., numărind fiecare cite 20—30 de membri. V. *maîtrise*. **2. S.**, nume dat de Charles Bordes școlii fondate în colaborare cu V. d'Indy și A. Guilmant, în 1894 la Paris, destinată inițial predării cintării liturgice. **S.** s-a extins și laicizat rapid, devenind „școală superioară de muzică" (1900). Disciplinele de bază erau cintul gregorian (v. gregoriană, muzică), polif. Renașterii*, orga* și compoziția **(2)** (predată strălucit de d'Indy). În 1934, o parte din membrii **S.** se desprind de matcă, întemeind „Școala C. Franck". **S.** ființează și azi, păstrind vechea sa orientare conservatoare. Numeroși compozitori români sint formați la această școală, între care: D. G. Kiriac, Cucu, Cuclin, Chirescu, I. D. Petrescu, Alessandrescu, Otescu, Rogalski, Enacovici, Golestan, C. Bobescu, Brânzeu. (S. R.)

Schüttelrohr (cuv. germ.) **v. tub (1).**

Schwebungen (cuv. germ.) **v. bătăi.**

Schwegel (cuv. germ.) **v. galoubet.**

scialumo (cuv. it.) **v. chalumeau.**

sciolto (cuv. it.) **1.** Termen ce indică o execuție flexibilă și agilă, în manieră spontană și *non legato**. **2.** Compoziție **(1)** scrisă în stil neriguros (ex. *fuga* sciolta* în opoziție cu *fuga obbligatta*). **3.** La instr. cu coarde și cu arcuș o sonoritate intensă executată cu tot arcușul. Echiv. fr. *grand détaché**. (O. B.)

15

scopos (cuv. ngr. „cîntec"; pl. *scopole*), termen generic pentru cîntec, melodie, cîntată mai ales de lăutari* la curtea domnească. Este întîlnit în scrierile din sec. 18 (*Condica lui Gheorgaki*). (Cl. L. F.)

scordatură, modificare temporară a acordajului **(2)** obişnuit al unui instrument cu coarde, în scopul obţinerii unor efecte de culoare. Practicată deja în sec. 17, cu precădere în execuţiile de lăută*, facilitînd tehnica. Frecvent se modifică acordajul prin ridicarea coardei extreme (Paganini: *Mozesfantaisie*, cu *sol* acordat în *si bemol*). Prin coborîrea coardei o întîlnim în mişcarea a doua a celei de a patra *Simfonii* de Gustav Mahler (în care, prima vl. cîntă cu *sol* acordat în *fa diez*). ■ În muzica pop., **s.** se practică mai ales la instr. de acomp. (G. M.)

scripcă v. **vioară**.

scuturatul v. **mărunţelul**.

seconda prattica v. **musica mensurata**; **monodie**.

secondo (cuv. it. „al doilea") **1.** În partiturile* pentru pian la patru mîini, partea pianului din bas **(III, 1)**, notată cu **s.** sau, abrev., 2do. În part. de orch., în cazul executării unui fragment doar la unul dintre cele două instr. de acelaşi fel (2 cl., 2 ob.) notate pe un singur portativ*, acela care cîntă este menţionat prin indicaţia 1mo sau 2do. **2.** *Seconda volta*, v. *volta* **(I, 2)**.

secţiune de aur (< lat. *sectio aurea* „tăietură de aur"), caz al proporţiilor **(I, 4)** identificat în structurile formale ale muzicii şi utilizat în constituirea unor microstructuri şi sisteme **(II)**. Între negarea absolută a acţiunii sale (H. Kayser) şi absolutizarea eficienţei sale în muzică există grade diferite de apropriere teoretică şi practică. ■ **S.** este cunoscută în geometrie ca medie proporţională — împărţirea unui segment în media şi extrema raţie:

$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB}.$$

Dacă se notează AB = a, AC = b şi CB = c, proporţia are ca formulă algebrică:

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{c}$$

Raportul $\frac{b}{c}$ dintre lungimea părţii celei mai mari (AC) şi a celei mai mici (CB) este *numărul de aur* Φ (iniţiala numelui lui Fidias). Şi algebric a = b + c, deci în formula iniţială a poate fi înlocuit, iar noua formulă este:

$$\frac{b+c}{b} = \frac{b}{c}.$$

Împărţind cu b şi înlocuind $\frac{b}{c}$ prin Φ, se obţine relaţia $1 + \frac{1}{\Phi} = \Phi$, care arată că numărul de aur diferă de inversul său prin unitate. Din ultima formulă se deduce ecuaţia de gradul al doilea care determină valoarea lui Φ:

$$\Phi^2 - \Phi - 1 = 0 \quad \text{de unde} \quad \Phi = \frac{1+\sqrt{5}}{2} =$$

= 1,6180339887 ..., un număr iraţional pătratic, aproximat de regulă numai prin primele trei zecimale. Dacă se cunoaşte segmentul AB = a, **s.** a acestuia se determină prin citul $\frac{a}{1{,}618}$; dacă se dă b, $c = \frac{b}{1{,}618}$; dacă se dă c, b = 1,618 c. ■ Străvechiul domeniu al aplicării **s.** este arhitectura. Egiptenii construiau piramidele, în care aria triunghiului unei feţe era egală cu aria pătratului bazei, pornind de la proporţia armonioasă a **s.** Grecii au învăţat-o de la egipteni. Pitagoricienii cunoşteau, conform tradiţiei, construirea pentagonului regulat şi a pentagramei (pentagonul stelat), figuri în care relaţiile **s.** se găsesc în mai multe ipostaze. „Misterioasele" proprietăţi ale pentagramei (multiplicarea sa la infinit, rămînînd egală cu ea însăşi) au făcut ca aceasta să constituie semnul de recunoaştere al membrilor sectei pitagoricienilor (divulgarea acestor proprietăţi, în general, a secretelor numărului 5 era considerată un sacrilegiu). Aprofundarea legilor **s.** s-a datorat unor Euclid, Proclus Diadochos, Eudox din Cnidos, Platon (care emite postulatul existenţei a numai cinci poliedre regulate şi nu a unui număr nelimitat al acestora ca în cazul poligoanelor regulate), Claudios Ptolemaios ş.a. Cunoaşterea, pe filieră arabă (prin trad. în lb. lat., apoi direct din gr.), a *Elementelor* lui Euclid a menţinut treaz interesul pentru **s.**, şi nu numai printre constructorii goticului ci şi printre matematicieni. Dintre aceştia, Leonardo din Pisa (1180 — 1250) zis şi Fibonacci a adus o revelatoare contribuţie privind proprietăţile numărului Φ, a aşa-zisei „creşteri organice", căci însuşi raportul $\mathbf{s.}\ \Phi = \frac{\sqrt{5}+1}{2}$ reprezintă „pulsaţia unei creşteri optime (omotetice. prin creşteri succesive) în doi timpi, cu două dimensiuni" (Matila Ghyka), din care rezultă „şirul dublu aditiv" (Florica T. Cîmpan) al lui Fibonacci: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13... Şirul lui Fibonacci are proprietatea că fiecare termen al său, începînd de la al treilea, este suma celor doi termeni precedenţi: 2 = 1+1; 3 = 1+2; 5 = 2+3; ...; 13=5+8 ... Renaşterea a înregistrat extinderea principiilor şi proprietăţilor **s.** la domeniile artei în genere şi, cu precădere, la cel al picturii (Luca Pacioli — autorul tratatului *De divina proportione*, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci — cel din urmă descifrînd raporturile **s.**, pe care a numit-o pentru prima dată *sectio*

aurea, în proporțiile corpului uman), același moment exploziv al istoriei constituind și începuturile studierii naturii vii în legătură cu **s.** (Kepler), domeniu nu mai puțin propice pentru deducerea și pe cale experimentală, statistică a creșterii organice (de ex. în botanică). ■ Dacă sînt credibile și probatoare mărturiile unora dintre autorii ant., pitagoreicii stabiliseră o punte de legătură între arhitectură și muzică, prin aceea că construiseră, în Grecia Mare, temple ale căror proporții erau proporțiile **(I, 2)** muzicale. Ev. med. și Renașterea* au urmat vechile precepte proporționale dar, cu toată aplecarea lor spre simbolica numerică *și spre ezoteric, nu au lăsat dovezi sigure asupra* aplicării **s.** în muzică (cel puțin în măsura în care au făcut-o artele plastice). Cercetarea retrospectivă asupra proporțiilor unor fugi* de Bach sau asupra sonatei* clasice lasă să se întrevadă o ordonare a arhitectonicii muzicale în conformitate cu **s.** Astfel, în cadrul schemei generale:



dacă:
a — întreaga parte (I) de sonată
b = expoziția + dezvoltarea
c = repriza + coda
atunci forma (de sonată) se poate transpune (luînd ca unitate o anume valoare* ritmică) în formula algebrică:

$$\frac{\text{a (întreaga parte)}}{\text{b (expoz. + dezv.)}} = \frac{\text{b (expoz. + dezv.)}}{\text{c (repr. + coda)}}$$

Expresie optimă a ordonării secțiunilor față de întreg ca și a secțiunilor între ele, **s.** poate să nu fie în acest caz un act volițional, ci unul datorat doar instinctului artistic (o paralelă se poate stabili cu experimentul pe diferiți subiecți al lui Fechner, care a demonstrat o foarte largă propor*ționare instinctivă a figurilor geometrice* conform **s.**). Indubitabil pare faptul că, în urma reafirmării interesului pentru **s.** în prima parte a sec. 20, Bartók avea să aplice **s.** și numărul lui Fibonacci în unele structuri orizontale și verticale, ca de ex. în caracteristicul acord* major*-minor*:



Faptul se datorește, probabil, intensei utilizări în muzica lui Bartók a pentatonicii*, formație care, datorită „omogenității" intervalelor și a periodicității lor (secunde* mari și terțe* mici), aplicarea **s.** este legitimă (cf. W. Berger, pp. 12—13). Întregul sistem **(II, 2)** modal, mai ales în situația tratării sale prin substructuri complementare, (v. mod **(I, 10)**), apt în a supune structura intonațională unei ordonări prin **s.** Prima aplicare consecventă a principiului **s.** i se datorește lui W. Berger (*Moduri și proporții*, 1963), care, luînd ca etalon mărimea semitonului* temperat* (celelalte mărimi, tonul*, tonul + semitonul, sînt în fapt multiplii ai celui dintîi), verifică unele structuri „naturale", dacă nu totalitatea lor, prin **s.**; sîntem mai curînd în prezența unei explicitări a structurilor decît *în aceea a explicării lor în sensul sistematicii* tradiționale, explicitare ce are însă ca rezultat: a) crearea unei constelații de moduri „sintetizate", cum le-a numit autorul, aplicabile în propria-i muzică dar și în aceea a altor compozitori (ex. A. Stroe în *Arcade*, 1963) și b) o reafirmare a melodicului (melodia* fiind în general o succesiune de intervale * de tipul **s.**) care, concretizat aici în formule **(I, 3)** modale, ordonează spațiul dodecafonic*; această ordonare pe temeiul formulei, deci a unui element mai puțin abstract și nicidecum exterior actului sonor — cum fusese seria * — ține seamă, dimpotrivă, de natura și legitățile inexorabile ale muzicalului. Sin.: *număr de aur*; *proporție divină*. Echiv. fr. *section d'or*; germ. *goldener Schnitt*; engl. *golden section*.

Bibliogr.: Bösenberg, Fr., *Harmoniegefühl und goldener Schnitt*, Leipzig, 1911; Möckel, M., *Der goldene Schnitt, das Geheimnis der alten italienische Geigenbauer*, în: *Europa*, 1925; Ghyka, Matila, C. *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, 1927 (trad. rom. parțială în M. G., *Estetica și teoria artei*, Buc., 1981); Servien, P. /Coculescu, Ș./, *Introduction à une connaissance scientifique des faits musicaux*, Paris, 1929; Lendvay, E., *Introduction aux formes et harmonies bartokiennes*, în: Bartók, sa vie son oeuvre, saus la dir. de Bence Szabolcsi, Budapesta, 1956; Szalay, N., *Rolul ideii de simetrie în geneza sistemelor muzicale*; în: *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1968; Lipp, E., *Le violon*, Paris, 1965; Berger, W., G., *Moduri și proporții*, în: *Muzica*, nr. 1/1963; (republ. în W. B., *Dimensiuni modale*, Buc., 1981); Haase, R., *Grundlagen der harmonikalen Symbolik*, München, 1966; Thimus, A., Freiherr von, *Die Harmonikale Symbolik des Altertums*, 2 vol., 1868; 1876., repr., Hildesheim, 1972; Kayser, H., *Der hörende Mensch*, Berlin, 1930; același, *Lehrbuch der Harmonik*, Zürich, 1950; Hofmann, W., *Goldener Schnitt und Komposition*, Wilhelmshaven, 1973. Cîmpan, Florica, T., *Povești despre numere măiestre*, Buc., 1981. (G. F.).

secundă (< it. *seconda* „a doua") **1.** Intervalul* (simplu) dintre două trepte* consecutive ale scării muzicale diatonice*; se notează uneori cu cifra 2. Tipuri diatonice în sistemul temperat*: **s.** *mare* (ex.: *do-re*, *fa-sol)* valorează 1 ton* și se notează cu 2 M; **s.** *mică* (ex.: *mi-fa*, *si-do)* valorează 1 semiton* și se notează cu 2 m. Cu alterații* se obțin **s.** *cromatice* de diferite tipuri. Este importantă **s.** *mărită* (ex.: *fa-sol diez*, *si bemol-do diez)*, care cuprinde $1\frac{1}{2}$ tonuri sau 3 semitonuri. Se notează cu 2+ și caracterizează intervalul dintre treptele VI—VII ale gamei* minore* armonice clasice. În modurile* pop., **s.** *mărită* apare și între alte

trepte; sînt și moduri cu 2 s. *mărite*. Toate tipurile de s. sînt intervale disonante*. În sistemul temperat și tonal, s. mărită (interval disonant) este enarmonică **(2)** cu terța* mică (interval imperfect consonant*), cuprinzînd același număr de 3 semitonuri. **S.** micșorată (ex.: *do-re dublu bemol, mi-fa bemol)* este enarmonică cu intervalul de primă* și deci nu cuprinde nici un semiton. Prin răsturnare*, s. *mare* devine septimă* mică (ex.: *fa-sol→ sol-fa)*, iar s. *mică*, septima mare (ex.: *mi-fa→ fa-mi)*. **S.** *mărită* devine septimă micșorată (ex.: *si bemol-do diez → do diez-si bemol)*. Rezolvarea* în interval consonant a s. se obține în multe moduri, după caz (ex.: s. *mare do-re poate fi rezolvată în do-mi bemol, si-re, si bemol-re* etc., iar s. *mărită fa-sol diez* în *mi-sol, fa-la* sau *mi-la)*. **2.** Treapta a doua a unei game (supratonica*), numărînd de la tonică*, situată pe o treaptă dată. ■ În gama naturală* (G. Zarlino), s. *mare* are două mărimi: *do-re, fa-sol* și *la-si* valorează un ton mare 9/8, pe cînd *re-mi* și *sol-la* un ton mic 10/9. Rezultă că în această gamă terța mică *re-fa* 32/27 este mai mică cu o comă* sintonică 81/80 decît *mi-sol*; cvinta *re-la* 40/27 este mai mică cu aceeași comă decît *do-sol* 3/2, pe cînd cvarta *la-re* 27/20 este mai mare cu aceeași comă decît *do-fa* 4/3.

Bibliogr.: Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft* Berlin, [8]1921; Giuleanu, V., și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii* (2 vol.), Buc., 1962; Breazul, G., *Muzica și standardizarea acustică*, în: *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. IV, Buc., 1977. (D. U.)

secvență (< lat. *sequentia*; fr. *séquence*; germ. *Sequenz)* **I.1.** Imn **(I)** bisericesc, apărut și dezvoltat în țările catolice posterior epocii carolingiene (sec. 9), prin atribuirea unui text literar (denumit *prosa ad sequentiam*, iar mai tîrziu *prosa)* melismei* finale amplificate *(longissima melodia* sau *sequentia)* din alleluia* și *jubilus*. Inițial, s. aparținea tropului **(3)**; ulterior, a devenit independentă. Unii muzicologi germ. afirmă că, în timpurile mai vechi, s. se executa melismatic; s-a epurat apoi treptat de melisme, ajungînd la o intonare pur silabică în vremea lui Notker Balbulus (de la care ne-a parvenit și prima s. mai amplă); alți muzicologi consideră însă că s. ar reprezenta o formă mai simplă, pregregoriană, a melismei Alleluia. În sec. 9, arta s., ca și cea a tropilor, se practica numai în mănăstiri; apoi, s. a pătruns și în misă*. Pînă în sec. 13, cînd genul a pășit spre declin, s-a compus un număr enorm de s. Actualmente, mai sînt în uz după „epurarea" lor de către Conciliul din Trento (1545–1563) 5 s.: *Victimae paschali laudes*; *Veni Sancte Spiritus*; *Lauda Sion*; *Dies irae**; (v. și *recviem)* și *Stabat mater dolorosa**. **S.** a fost unul din primele genuri muzicale plurivocale, la început organale (v. *Musica Enchiriadis)*, apoi polif.. **2.** Alături de s. **(I, 1)** religioase existau și s. laice, cu texte lat., dar executate solistic, cu acomp. instr. **II. 1.** Progresie*. **2.** Componentă structurală a progresiei care constă în reluarea transpusă a modelului. (S. R.)

sedealnă (< v. sl.: сѣдѣть „a ședea, a sta jos"). (BIZ.) cîntare dintr-un grup de două sau trei cîntări, ce se execută la începutul utreniei*, după tropare*. În timpul acesta cei prezenți în bis. pot sta în strane*. (N. M.)

seg. v. **abreviații.**

seguidilla (cuv. sp. /segidiλa/), dans* popular spaniol în trei timpi **(I, 2)**, cu caracter vioi și mișcare foarte repede, plin de neprevăzut ca invenție coregrafică. Se dansează în sunetele castanietelor*. (Prelucrare celebră, **S.** din opera *Carmen* de Bizet). (I. R.)

selendro v. **pelog.**

sem(e)iografie muzicală v. **notație muzicală.**

semibrevis (cuv. lat.: *semi* „jumătate" + *brevis* „scurt"), în notația **(III)** mensurală (v. și *musica mensurata)*, prima notă rombică înegrită, valorînd jumătate din *brevis**. Corespunde notei întregi din notația **(I)** actuală; forma rotunjită de astăzi a apărut în jurul anului 1600. (G. F.)

semicadență v. **cadență (1).**

semiditonus (cuv. lat.) v. **hemiditonos.**

semifusa, valoare* de notă, în notația **(III)** mensurală (v. și *musica mensurata)*, reprezentînd jumătate din *fusa**. (G. F.)

semiminima (cuv. lat. *semi* „jumătate" + *minima* „cea mai mică"), în notația **(III)** mensurală (v. și *musica mensurata)*, notă reprezentînd jumătate din *minima**. (G. F.)

semiotică muzicală. Semiotica (semiologia) este considerată ca o „teorie generală a semnului", ca o „știință autonomă" sau, în particular, ca o modalitate de a oferi muzicologiei* o cale de consolidare a metodologiei sale științifice. Recent, Umberto Eco (autor al *Trattato di semiotica generale* — 1975) socotește că teoria semiotică permite analiza „producerii speciale a semnelor și a sistemelor de semne ca fenomen cultural « apropiindu-se de concepția lui Saussure »" („știința vieții semnelor în sînul vieții sociale"). Semiotica s-a dezvoltat sub auspiciile „filosofiei semnului", a psihologiei „formelor" și a celei „behavioriste, a lingvisticii structurale, a formalismului logico-matematic, a teoriei comunicării și a teoriei informației. Dintre fondatorii și principalii teoreticieni amintim pe Ch. S. Peirce, Ch. W. Morris, F. de Saussure, C. K. Ogden și I. A. Richards, R. Jakobson, L. Hjelmslev, A. J. Greimas, J. Kristeva, E. Benveniste, R. Barthes, T. Todorov, Max Bense, J. J. Nattiez, L. Prieto ș.a. A fost aplicată și în fenomene de comunicare naturală sau extralingvistică (E. Benveniste, Th. A. Sebeok). În artă ca și în muzică, cercetarea semiotică s-a centrat pe problemele limbajului, mai ales de cînd estetica*, prin Pius Servien, a

teoretizat asocierea dintre structura limbajului științific și a limbajului poetic încercînd să depășească granițele celor două arii de manifestare ale spiritului uman (*Lyrisme et structures sonores* — 1930, *Esthetique. Musique — Peinture — Poésie — Science*, 1930). Și alți esteticieni din acea epocă susțin o posibilă interpretare semiologică a artei printre care și Jan Múkařovský (*L'art comme fait sémiologique* — 1934). O înrîurire deosebită asupra dezvoltării semioticii au avut-o orientările *structuraliste* din lingvistică și aplicațiile din antropologie, folclor, literatură, studiul obiectelor — design, film și dramaturgie. Se urmărea astfel o metodologie comună oricărui domeniu de aplicare al semioticii, deci oricărui sistem de semne — vizuale, olfactive, kinestezic-proxemice, naturale, medicale sau auditive folosite în comunicarea umană și care să permită o interpretare formalizabilă a oricărui tip de limbaj și de „discurs" implicînd deci sisteme ordonate de forme, în timp sau în spațiu, și legile lor de asamblare (compunere). După cum se știe, chiar stoicii foloseau termenul de semnificație, „semeiotikè", însușit ulterior de gînditorii europ. Îl găsim apoi la John Locke (la rîndu-i, sl preluase de la John Wallis), prin care descria sistemul de semne muzicale: „un fel de figuri ne marcau fiecare ton" numite *semeia*, adică notele-semn (după abatele J. B. Dubos). Astfel, astăzi se înțelege prin *semioză* „semnul de acțiune" sau spațiul de manifestări ale semnelor (într-un domeniu sau altul și de obicei în procesul creativ și cel al comunicării). Semiotica consideră *semnul* ca *interfață* (suprafață de contact) între *semnificant* și *semnificat*, pentru că el arată totdeauna „prin ceva", „despre ceva", „cuiva", fiind o comunicare prin semne *intenționale* și *semnificative* (cu sens). Descrierile și interpretările mediate de universul semnelor pot să se refere la *expresia* discursului (forma sa) precum și la *conținutul* acestuia deși ambele planuri se socotesc a fi complementare. Semiologia generală (bazată îndeosebi pe structurile lingvistice) comportă analize de ordin *semantic*, *sintactic* și *pragmatic* și ale variației raporturilor dintre *semnificant*, *semnificat* și *referent* în vederea obținerii unor regularități (invarianți) cu virtuți explicative. ■ Există desigur și în semiotică multe probleme controversate, fapt pentru care și aplicațiile în domeniul muzicii nu au fost lipsite de dificultăți, fie că era vorba de (a) definirea *corpus*-lui de elemente semice specifice; (b) de găsirea procedurilor compatibile de identificare și decupaj din discursul muzical; (c) de formalizarea și definirea metalimbajului corespunzător; (d) de stabilirea procedurilor de validare. De exemplu, transpunerea canoanelor structuraliste din lingvistică în limbajul muzical, așa cum a procedat Saint-Guirons (1964) este criticat de N. Ruwet ca nerelevantă. Diferențele utile analizei* muzicale au fost introduse mai tîrziu cînd, pornindu-se de la problema articulației limbajului, s-a marcat faptul că, la nivelul sintaxei*, limbajul muzical implică numai *nivelul infrastructural* (construcția discursului cu ajutorul notelor considerate drept unități) în timp ce limbajul natural presupune o dublă articulare — de la unitățile fonemice la nivelul *suprastructural* al cuvîntului (morfematic) prin concatenare (deși există și unele excepții nesemnificative). Nici chiar tentativele de a echivala motivul muzical cu morfemul nu au dus la evitarea dilemei cu privire la statutul de „*limbaj*" sau numai de „*cod*" al discursului muzical. Similitudinea semo-lingvistică ar fi trebuit să evidențieze, în analize factuale, caracteristici ale limbajului bazate pe relații de *omologie*, de *opoziție* sau de *complementaritate* între unitățile semice ale sistemului-obiect. Pentru aceasta s-a recurs la metoda *taxonomică*, prin operarea cu dihotomii de tipul: limbă-vorbire, paradigmă-sintagmă, expresie-conținut, substanță-formă, gramaticalitate-negramaticalitate, sincronic-diacronic; la metoda distribuționalității (Harris) sau la metoda chomskiană *generativ-transformațională* vizînd structurile profunde și cele de suprafață, de competență și performanță și revizuirea distincțiilor: melodie* armonie (III, 1)-ritm*, polifonie*-monodie (1) ș.a. Toate aceste demersuri au condus la evidențierea aspectelor din planul *expresiv* acolo unde apare mai clară diferențierea „limbajului" muzical mai ales prin „echivalențele" dintre sens și sintaxă (N. Ruwet) sau prin identitatea lor (J.-J. Nattiez) ceea ce atestă preeminența *funcției estetice* față de cea *cognitivă* (sistemul muzical este chiar ceea ce semnifică — *signifie* — spre deosebire de limbaj care ar fi expresia a ceea ce el semnifică — B. de Schloezer). Se consideră chiar că limbajul muzical este distinct și de cel științific și de cel poetic, optîndu-se pentru *contiguitatea* celui muzical și poetic, ceea ce este demonstrabil prin modèle algebrice de semantică muzicală (B. Cazimir). Au fost întreprinse cercetări și în alte direcții pentru a se lua în considerație, printr-o semantică de cod, nu numai mesajul muzical în sine (M. Schoen, E. Hanslick), ci și conotațiile (simbolice) extra muzicale (L. B. Meyer) de tip referențial. Pentru a se putea determina o serie de indici ai organizării interne muzicale s-a recurs la teoria comunicării putîndu-se vorbi astfel de o *semiotică comunicațională* diferită de cea *structural-semantică* (semiotica semnificației). Trebuie remarcat faptul că viziunea *informațională în estetică și în semiotică* elaborată în perioada marcată de *Estetica* lui Bense, de lucrările lui A. Moles, H. Frank, U. Eco, J. E. Cohen, Meyer-Eppler, P. Schaeffer, Y. Xenakis conduce la un funcționalism ce s-a resimțit de instrumentalizarea cantitativistă, necesară în determinări statistice ale ordinii, dezordinii sau redun-

danței. Trecerea spre o concepție calitativă, semantică, pentru determinarea elementelor stilistice, a nivelului complexității și noutății, implică integrarea în structurile massmediei și în sistemul culturii. Aceste cercetări au fost asociate cu studii de teoria sistemelor. Principalul obiectiv al semioticii comunicaționale este acela de a explica sursele comunicării emoțional-estetice ca o condiție imanentă a mesajului muzical. S-au conjugat asemenea eforturi cu studiile *percepției estetice*, a *recepționei*, fie din perspectiva psihologiei* experimentale, fie a fenomenologiei*, fie a ciberneticii și teoriei informației, fie a informaticii. În acest sens sînt remarcabile studiile elaborate în cadrul Institutului de Cercetări și de Coordonare Acustică — muzică (IRCAM) din Centre Beaubourg (Paris) asupra principalilor parametrii fizici (acustici) ai sunetului*: intensitate (1), înălțime (1), ritm* sau timbru* și mai ales asupra multiplelor structurări ce se produc prin corelarea acestora (Boulez, G. Bennet, J. Risset ș.a.). Analizele semiotice nu au un scop în sine. Ipotezele și metodele de validare deschid drumuri noi în interpretarea fenomenului muzical, a raporturilor dintre muzică și auditor, a descifrării formelor de percepere și trăire a realității sonore, dar și orientări noi în ce privește execuția muzicală și componistică a epocii noastre. Chiar cînd au un caracter experimental (și nu consacrat), asemenea modalități de analiză și aplicație contribuie la lărgirea spațiului* sonor și a substanței muzicale, la găsirea unor tehnici noi de prelucrare a sunetelor, a unor noi instrumente* și a unor noi reguli de compoziție (2) și transmitere a mesajului muzical. În țara noastră acest ansamblu de preocupări de la analiză la compoziție, de la semiologie la semantică muzicală, au înregistrat notabile adeziuni din partea unor muzicologi și matematicieni, compozitori și esteticieni. Sînt de remarcat atît studiile teoretice cît și lucrările muzicale elaborate de A. Stroe, Șt. Niculescu, L. Mețianu, A. Vieru, M. Brediceanu, D. Ciocan, S. Marcus, N. Brânduș, O. Nemescu, B. Cazimir, C. Cezar, Speranța Rădulescu, Gh. Firca, Fl. Simionescu.

Bibliogr.: Saussure, F. de, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1916; Adorno, Th. W., *Philosophie der neuen Musik*, 1949; Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, Paris, 1953; ²1973; același, *De la relation entre signes visuels et auditifs*, 1964; Hjelmslev, L., *La stratification du langage. Essais linguistiques*, Paris, 1954; Moles, A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, 1956; același, *Artă și ordinator*, trad. rom., Buc., 1974; Schloezer, B. de, *Introduction à J. S. Bach*, Paris, 1962; Boulez, P., *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, 1963; același, *Relevés d'apprenti*, Paris, 1966; Xenakis, Y., *Musiques formelles*, Paris, 1963; Hiller and Bean, *Information Theory Analysis of Form Sonata Expositions*, in: *Journal of Music Theory*, 10/1966; Ruwet, N., *Les méthodes d'analyse en musicologie*, in: *Revue belge de musicologie*, 1966; același, *Musicologie et linguistique*, în: *Revue international des sciences sociales*, UNESCO, 1/1967; același, *Langage, musique, poesie*, Paris, 1972; Danielou, A., *La sémantique musicale*, Paris, 1967; Eco, U., *Struttura assenta*, 1968; Bense, M., *Einführung in die informationstheoretische Aesthetik*, Hamburg, 1969; Stroe, A., *Compoziții și clase de compoziție (I–IV)*, în: *Muzica*, nr. 4, 6, 11/1970; Brânduș, N., *Valențe, grade și puteri libere*, în: *Studii de muzicologie*, vol. VI, Buc., 1970; Lincoln, H. B., *The Computer and Music*, Cornell University, 1970; Marcus, S., *Poetica matematică*, Buc., 1971; Mașek, V. E., *Artă și matematică*, Buc., 1972; Firca, Gh., *Musiktheorie und Kompositorisches Denken heute*, în: *Actes du VII^e Congrès international d'esthétique (Bucarest, 28 Août – 2 Septembre 1972)*, vol. II, București, 1977; același, *Struktur und Strukturalismus in der Musikforschung*, în IRASM, vol. III, no. 2, Zagreb, 1972; același, *Logos musical et structure*, I, în RRHA, seria Théâtre, musique, cinéma, tome XI, no. 1, Bucarest 1974; II, idem, tome XIII, 1976; același, *Specific muzical și imagine*, în: *Muzica*, nr. 7/1976, idem în *Revue roumaine*, nr. 3/1976; Niculescu, Șt., *O teorie a sintaxei muzicale*, în: *Muzica*, 3/1973; Brediceanu, M., *Transformări topologice și mecanisme generative în creația muzicală*. Teză de doctorat, Buc., 1974; Stefani, E., *Progetto semiotico di una musicologia sistematica*, în: IRASM, vol. V, nr. 2/1974; Nattiez, J.-J., și Benoit, Eve, *Jakobson et Stravinsky, un problème d'esthétique et de sémiologie musicale*, L'ARC, 60, 1975; Nattiez, J.-J., *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, 1976; Mețianu, L. și Firca, Gh., *O metodă de ordonare a structurii muzicale*, în: SCIA, tom. 22/1975; idem, în RRHA, 2/1979; trad. fr. *Une ordonnance de la structure musicale*, în: *Revue Roumaine*, nr. 2/1981; Misdolea, T., *O teorie asupra formalizării matematice a categoriilor sintaxei muzicale și a procesului de creație muzicală în genere*, în: *Studii de muzicologie*, vol. XI, Buc., 1976; Cazimir, B., *Semiotică muzicală și lingvistică matematică*, în: Muzica, 9/1977; Cezar, C., *Specificul reflectării realității în muzică*, în: *Muzica*, 5/1978. Nemescu, O., *Capacitățile semantice ale semnului muzical*, Teză de doctorat, Cons. de muzică din Cluj-Napoca, 1978; Risset, J. C., *Rapport IRCAM*, Paris, 8, 9, 10, 11/1978; Petrescu, Gh., *Muzica în perspectiva cercetării lingvistice*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 8-9, Cluj-Napoca, 1979; Vieru, A., *Cartea modurilor*, Buc., 1980; Ciocan, D., *Introducerea în teoria limbajelor formale și a automatelor pentru muzicieni*, Cons. de muzică din Buc., 1980; Revista *Musique en jeu*, nr. 4, 5, 10/1970; *5/1971; 10/1973*; *Documents du 1^er Congrès international de sémantique musicale*, Belgrad, 1973; *Panorama sémiotique*, edit. S. Chatman, U. Eco et J. M. Klinkenburg (Les travaux du 1^er Congrès de l'Association internationale de sémiotique de Milan, 1974), Haga, 1979; Rădulescu, Speranța, *Lectura psihosemiotică a mesajului muzical*, în *Muzica*, 11/78; același, *Quelques considerations sur la communications artistiques musicales de la perspective du système sémiologique de Luis Brieto*, în: RRHA, tome 16/1979; același, *La connotation „populaire" dans la troisième. Sonate pur piano et violon de G. Enescu*, în: *Enesciana*, II–III, 1981. (Pa. C.)

semiton (fr. *demi-ton*; it. *semitono*; germ. *Halbton*; engl. *semitone*) **1.** În sistemul egal temperat* cu 12 trepte (sunete) în octavă* (sistemul *semitonal* sau *semitonic*) cel mai mic interval*, definind valoarea secundei* mici și a primei* mărite. S. și tonul* (= 2 s.) sînt unități de măsură intervalice în acest sistem (ex.: terța* mică cuprinde 3 s. sau 1½ tonuri). S. *diatonic** este format de 2 note scrise pe trepte vecine, deci cu nume diferit (ex.: *mi-fa* sau *sol-la bemol*). S. *cromatic** este format de două note scrise pe aceeași treaptă, dintre care cel puțin una este alterată* (ex.: *do-do diez* sau *si dublu bemol-si bemol*). S. *enarmonic* (2) este format de două sunete temperate de aceeași înălțime, scrise pe trepte* vecine și deci cu nume diferit (ex.: *re diez-mi bemol* sau *mi diez-fa*); practic, este materializat de o aceeași clapă a pianului. **2.** În sistemul egal temperat Mercator-Holder (cu octava devizată în 53 de come* egale, v. *temperare*), nu semitonul, ci coma* este cel mai mic interval și unitate de măsură intervalică. S. diatonic cuprinde patru come, iar cel cromatic cinci come. Nu există s. propriu-zis, adică un interval egal exact cu o jumătate de ton, deoa-

rece acesta este format din 9 come (un ton = = un s. diatonic + un s. cromatic). În acest sistem, enarmonia („temperată") nu este posibilă, deoarece, de ex., s. cromatic *do-do diez*, cuprinzînd 5 come, ca și *re bemol-re*, nota (sunetul) *re bemol* este mai jos cu o comă decît *do diez* (v. *schema de subton**, *interval**). **3.** În sistemele netemperate (Pitagora și Zarlino) există mai multe feluri (valori) de s. și nici unul nu are mărimea exactă a unei jumătăți de ton, astfel că enarmonia nu este nici aici posibilă (v. tab.). Mai mult, în gama naturală (Zarlino) există și 2 feluri (valori) de ton: *ton mare* 9/8 și *ton mic* 10/9. Primul cuprinde un s. diatonic 16/15 + un s. cromatic mare (135/128) iar al doilea același s. diatonic + un s. cromatic mic 25/24. ■ Existența s. cu valori diferite a început a fi stînjenitoare de prin sec. 16, odată cu creșterea importanței și cu răspîndirea instr. muzicale cu claviatură*. Pentru a se putea realiza transpoziții* și modulații* în cît mai multe tonalități (2) diferite, octava acestor instr. ar fi trebuit să aibă un număr de clape *mai mare sau mult mai mare decît cele 12 ale* clavicordului* sau clavecinului*. Dificultățile apărute au fost înlăturate prin adoptarea sistemului de temperare cu 12 s. egale în octavă.

Bibliogr.: Ellis, J. A., *On the Story of musical Pitch*, Londra, 1881; Blaserna, P. și von Helmholtz, H., *Le sont et la musique*, Paris, 1892; Bouasse, H. P., *Bases physiques de la musique*, Paris, 1906; Tacchinardi, A., *Acustica muzicale*, Milano, 1912; Riemann, H., *Handbuch der Akustik* (*Musikwissenschaft*), Berlin, ^{3}1921; Brillouin, J., *L'acoustique et la musique* (în „Histoire de la musique" vol. 1, Paris, 1960); Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, Buc., 1962. (D. U.)

Denumirea semitonului	Valoarea exprimată				Proveniența s. și sistemul intonațional respectiv (Δ = intervalul-diferență dintre...)
	aritmetic		logaritmic		
	în rapoarte de frecvență	în numere zecimale	în cenți*	în savarți*	
1. S. cromatic mic natural	25/24	1,042	70,67	17,73	Δ tonul mic 10/9 și s. diatonic 16/15 (GN)
2. Limă (s. diatonic pitagoric)	256/243	1,053	90,20	22,63	Δ cvarta perfectă 4/3 și terța mare pitagorică 81/64 sau Δ tonul mare 9/8 și apotomă 2187/2048 (GP)
3. S. diatonic M-H	—	$\sqrt[53]{2^4}=1,054$	90,55	22,72	4 come M-H (4 53-imi din *octavă*)
4. S. cromatic mare natural	*135/128*	*1,055*	*92,15*	*23,12*	*Δ tonul mare 9/8* și s. *diatonic natural 16/15 sau un s. cromatic mic 25/24 + o comă sintonică 81/80 (GN)*
5. S. temperat	—	$\sqrt[12]{2} = 1,060$	100,00	25,08	A 12-a parte din octavă (GT)
6. S. diatonic natural	16/15	1,066	111,72	28,03	Δ cvarta perfectă 4/3 și terța mare naturală 5/4 (GN) sau Δ armonicele 15 și 16 ale unui sunet fundamental
7. S. cromatic M-H	—	$\sqrt[53]{2^5} = 1,067$	113,19	28,40	5 come M-H (5 53-imi din octavă)
8. Apotomă (s. cromatic pitagoric)	2187/2048	1,068	113,68	28,52	Δ tonul mare 9/8 și limă 256/243 sau Δ dintre terța mare pitagorică 81/64 și cea mică 32/27 (GP)

Note:
G N = gama naturală sau armonică (Zarlino)
G P = gama prin cvinte (Pitagora)
M-H = sistemul Mercator-Holder
G T = gama egal temperată cu 12 sunete în octavă

semitritonus v. **hemidiapente.**

semn, reprezentare (grafică, sau nu) a conținutului muzical emoțional (semantic) adresat receptorului. Definiția reprezintă doar o încercare, poate hazardată, și, cu siguranță, departe de sensul adevărat deoarece nici pînă astăzi nu s-a demonstrat în mod precis dacă muzica poate constitui un limbaj. Deși s-au efectuat multe cercetări în această direcție nu s-au putut stabili granițele semnificației în arta sonoră, ea rămînînd într-o sferă extrem de laxă în ceea ce privește noțiunea exactă de sens. Deși semiotica generală (de la Ferdinand de Saussure încoace) studiază toate genurile de semne: în literatură, în folclor*, în muzică, în ritualurile simbolice, *încă nu s-a stabilit dacă sistemul de s.* al muzicii formează o limbă prin care se pot exprima idei, sentimente precise așa cum se întîmplă în literatură. (La această nebuloasă concură mai ales în zilele noastre și multitudinea de notații care ies din sfera notației (I) tradiționale). Totodată, încă nu s-a stabilit precis care este nivelul minim de la care începe semnificația în muzică (sunetul*, intervalul*, celula melodică, motivul*, fraza* etc.), deci care este unitatea minimă ce poate semnifica. Există importante cercetări, dar care lasă loc discuțiilor în viitor (Ruwet, Boulez, Xenakis, Daniélou, Nattiez ș.a.). Definiția noastră are la bază o definiție abstractă (deci teoretic aplicabilă și muzicii) a lui Ch. Peirce: semnul „este *ceva* care ține loc de *ceva* pentru *cineva*". Atît definiția cît și clasificarea pe care le face Peirce sînt cît de cît valabile pentru a ne oferi o imagine sumară (realizată de noi prin paralelism) a ceea ce înseamnă s. în muzică. S. *iconice* (de ex.: desenul unui cal) se bazează pe raporturi de proporții geometrice fiind în muzică legate de ideea de grafism (în special în scriiturile contemporane). *Indexul* desemnează s. nedecompozabile cum ar fi în muzică indicațiile dinamicii* sau semnele (v. tactare) dirijorale (care sînt de fapt semnale; ele nu formează o structură avînd doar valoare indicativă, fiind totodată legate de timpul de producere). *S. propriu-zis* ține de ideea articulării. Intervine aici un raport arbitrar între semnificant și semnificat (aceeași idee este exprimată în mai multe limbi — rezultă deci ideea arbitrarului legată de notație). În muzică există un flux sonor care se notează folosind arbitrarul. Atît semnificantul cît și semnificatul sînt compozabile sau decompozabile. Astfel nu există o dublă articulare ca în limbaj (nu seamănă cu limba convențională). Incertitudinea s. în muzică nu se află la nivelul semnificantului care se traduce prin imagini acustice, valori fonice etc. ci la cel al semnificatului unde conținutul noțional propriu cuvintelor se află aici într-o sferă destul de largă, cu frontiere labile. În concluzie, nu putem defini în mod precis s. în muzică deoarece dincolo de exprimarea lui scrisă sau nescrisă (dirijat*, muzici improvizatorice* etc.) există o încărcătură semantică, pînă în ziua de azi, relativ cunoscută, mai precis, doar intuită și foarte subiectivă. Datorită aspectului polisemic sub care se prezintă muzica, dificultățile întîmpinate de semiologia muzicală sînt mari. Și chiar gîndind la modul ideal, dacă ele ar fi pe deplin rezolvate, ce sens ar mai avea muzica dacă am putea-o reproduce exact și integral în cuvinte. Transcrierea muzicii prin alt sistem semiologic este imposibilă. Fiecare artă prin specificul ei are ceva intraductibil ceea ce nu înseamnă că nu comunică. Intraductibilul reprezintă tocmai specificul fără de care artele s-ar putea reduce la una singură: arta cuvîntului. V. *analiză; estetică muzicală; fenomenologie; structură.*

semnal 1. (în electroacustică) Termen ce desemnează un sunet util (vorbire sau muzică), opus zgomotului*. **2.** Funcție străveche a muzicii, constînd din elemente melodico-ritmice primitive, și alcătuind pre-sisteme (v. sistem (II)) muzicale, cu rol de chemare, avertizare, de coordonare a acțiunilor colective etc. S-a păstrat, în formă pur instr. în s. *militare, de vînătoare, de poștă.* În folc. românesc se întîlnește sub forma s. *păstoresc,* cîntat cu precădere din bucium* și se constituie, din punct de vedere melodic, pe sunetele armonice* naturale ale instr. (G. F.)

semne de alterație v. **alterație.**

semne agogice v. **agogice, indicații și semne.**

sensibilă, denumirea treptei a șaptea în tonalitate (2), una dintre treptele care, raportată la tonică*, determină modul (II). S. este situată *la o secundă* mică inferioară față de tonică,* putînd fi întîlnită în modul major* natural și armonic și în modul minor* armonic (ex.). Termenul de s. se referă la caracterul instabil melodic și armonic al treptei, care, integrată acordului* de D, tinde permanent să se rezolve* spre sunetul imediat superior (spre tonică). V.: *paenultima vox; subsemitonium modi; subton.* (M. M.)

septet (< it. *septetto*) **1.** Formație cuprinzînd șapte interpreți (vocali, sau, mai des, instrumentali). **2.** Lucrare scrisă pentru s. (1). (Ex. S. de Beethoven). (I. R.)

septimă, a șaptea treaptă* a scării diatonice*. O septimă conține șapte trepte. Răsturnarea* *ei este secunda*.* Este considerat un interval* simplu, cu două aspecte de bază: mare sau mic și cu două aspecte secundare: mărit sau micșorat. Din punct de vedere armonic și contrapunctic este o *disonanță*. Acordul* de s.* cuprinde suprapunerea a trei terțe*. Acordul de s. *de dominantă* se construiește pe dominanta* unei tonalități (2), cele trei terțe fiind cuprinse în cadrul unei s. mici. (C. S.)

septolet, diviziune (1) ritmică excepțională alcătuită din șapte valori* de notă egale, în loc de patru valori de notă de aceeași durată (raport 7:4). Se notează cu cifra 7 (cursiv). (M. M.)

SEMNAL PĂSTORESC

♩ = 108 Parlando — Turda, culeg. B. Bartók

Bucium in do

CODA

Semnal (2)

Do major natural și armonic — do minor armonic

sensibila — sensibila

VII I — VII I

Sensibilă

7:4

Septolet

sequentia (cuv. lat.) v. **secvență (I, 1)**.

serenadă (< it. *serenata;* fr. *sérénade;* engl. *serenade;* germ. *Nachtmusik/Ständchen*), piesă vocală sau instrumentală care nu presupune o formă fixă, de factură vioaie, populară, îndeplinind o funcție de divertisment, destinată inițial execuției nocturne în aer liber, în scopul omagierii uneia sau mai multor persoane: **1, 1 S.** *vocală*, cu un accentuat caracter pop., ce nu comportă o formă prestabilită. Cultivată cu predilecție de trubaduri*, Minnesänger*, hidalgos, care o cîntau acompaniindu-se de instr. cu coarde ciupite; a fost inclusă în operă* (ex.: Mozart, *Don Giovanni;* Paisiello, *Bărbierul din Sevilla;* Rossini, opera omonimă; Wagner, *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*). **2. S.** *instrumentală* ce se dezvoltă în sec. 18, ca lucrare cu caracter de divertisment, fiind alcătuită dintr-un număr variabil de piese (asemănătoare, prin aceasta, cu divertismentul* și cu suita*). Influența formei de sonată* este pusă în evidență de caracterul dezvoltător al unora dintre părțile s. Deși componența ciclului* nu este dictată de legi riguroase, se impun, cu timpul, două

mişcări: *Marşul** (situat la inceputul sau la sfirşitul ciclului) şi *Menuetul** (plasat intre două mişcări *allegro* sau intre un *allegro* şi un *andante*). (Ex. Mozart, *Eine kleine Nachtmusik*, K. V. 525, *Haffner Serenade*, K. V. 250; Beethoven, S. *pentru trio de coarde* op. 11, S. *pentru fl., vl. şi violă* op. 25; Ceaikovski S. *pentru orch. de coarde*; Reger, S. *pentru orch.*; Schönberg, S. *pentru bas şi 7 instr.* op. 24; Stravinski, S. *pentru pian*). **II.** Lucrare muzical-dramatică cultivată în sec. 17 şi 18, de dimensiuni reduse, fără a necesita un aparat scenic, bazată pe subiecte pastorale, liturgice sau antice. (Ex. Händel, *Acis, Galatea şi Polifemo.*) (C. A. B.)

serială, muzică, sistem de organizare a obiectului* sonor care, bazat pe o riguroasă tehnică dodecafonică*), a urmat o limpezire datorită cristalizării unui nou sistem ce punea ordine între cele *12* sunete folosite liber de către unii compozitori ai vremii: serialismul dodecafonic. Gruparea componistică ce s-a format, cunoscută azi prin denumirea de „noua şcoală vieneză"*, reprezentată de A. Schönberg, A. Berg şi A. Webern, descoperea un alt univers sonor bazat pe organizarea celor 12 sunete după reguli precise care urmăreau principiul nonrepetabilităţii şi anularea atracţiei tonale. Astfel se crează serii de 12 sunete care sint tratate după principiul variaţiunii (1) perpetue (iniţiat de Schönberg) urmărindu-se, prin inlăturarea dublajelor instr. (este interzisă octavizarea) şi a excesului de culoare postromantică, ajungerea

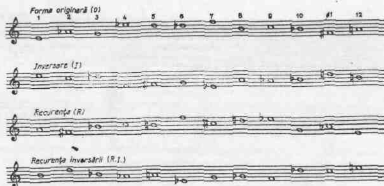


Muzică serială

a detaliului, presupune naşterea oricăror configuraţii sonore dintr-o serie* de bază iniţial construită. Serialismul reprezintă o cucerire a muzicii sec. nostru fiind o continuare firească a căutărilor şi implinirilor romantismului* tirziu al cărui personaj central a fost R. Wagner, „inconjurat" de nume sonore ca Brahms, Mahler, R. Strauss, ş.a. Mobilul dezagregării sistemului (II, 3) tonal: excesivă cromatizare a limbajului armonic pe care Wagner a impins-o pină la ultimele consecinţe (*Tristan*) lăsind loc unui Mahler, dar mai ales unui R. Strauss să treacă dincolo de pragul tonalităţii (1) (*Electra*), a insemnat necesitatea lărgirii limbajului muzical şi totodată a expresiei. După o *perioadă de tatonări in zone nebuloase*, care impuneau din ce in ce atonalitatea* (perioada a timbrurile* pure — idee pe care A. Webern o va exploata la maximum printr-un stil cameral, transparent, confesiv, aproape imploziv. Teoreticianul, şi bineinţeles cel care aplică primul in practică noul sistem prin Piesa nr. 5 intitulată „*Vals*" din lucrarea *Cinci piese pentru pian* op. 23, a fost A. Schönberg. Piesa datează din anul 1923. (Se pare că inaintea lui Schönberg, Hauer a creat un alt tip de organizare dodecafonică — v. tropi (4).) Tehnica serială presupune o serie de bază cu 12 transpoziţii* şi 4 forme: directă, inversă*, recurentă*, recurentă inversă. Deci cele 4 forme a cite 12 transpoziţii fiecare inseamnă 48 de posibilităţi de a lucra cu o singură serie. (Ex. 1). *Desigur concepere a seriei la inceputul practicii* seriale era incă legată de ideea de tematism.

Cu cît s-a cîştigat în tehnică şi în expresia noii estetici, depărtarea de influenţele tematice a *fost tot mai vizibilă. Astfel A. Webern ajunge* în creaţiile sale să depăşească încorsetările tradiţionale, chiar şi ideile estetice ale expresionismului* şi să creeze o artă abstractă unde vechile concepte nu îşi găseau locul. El este iniţiatorul stilului punctualist* prin tehnica „melodiei timbrurilor *(Klangfarbenmelodie*)* pe care o utilizează încă din 1909, în op. 6, şi primul care reuşeşte să spargă formele* clasice (în care erau turnate majoritatea lucrărilor seriale ale lui Schönberg sau Berg), prin construirea de forme noi bazate pe alăturări de secţiuni date de utilizarea seriei. Totuşi, nici el, nici ceilalţi doi compozitori nu s-au putut elibera de principiul variaţional care le-a dominat creaţia şi de sistemul polif. linear*, deşi în multe creaţii se poate observa o noutate în privinţa scriiturii polif.: organizarea obiectelor sonore pe o dimensiune oblică* (în special la Webern). O altă caracteristică a grupării de la Viena este concentrarea -în timp. Lucrările seriale, cu precădere creaţiile weberniene, au aspectul unor „concentrate". (Toată creaţia lui Webern se poate audia în aproximativ 3 ore.) Această esenţializare a însemnat un pas înainte în expresia muzicală abstractă fiind totodată conformă cu gradul de percepere a noii organizări a materialului sonor. Care au fost ecourile conceptului serial? Bineînţeles cei ce au urmat şi au privit cu alţi ochi creaţiile şcolii vieneze au putut observa şi limitele acesteia. Cei trei compozitori reprezintă o bază solidă de plecare pentru aventura muzicii europ. de mai tîrziu. Ei s-au oprit în a organiza serial doar înălţimile (2) sunetelor. În schimb, în 1949 compozitorul fr. O. Messiaen propune în piesa *Mode de Valeurs et d'Intensités* din *Quatre Etudes de Rythmes* o organizare pe bază modală* (de unde şi serialismul modal care provine din procedeul de a folosi tronsoane ale seriei, răspîndit pînă în zilele noastre) a tuturor parametrilor* cu care operează (înălţimi, durate*, intensităţi (2)). Un an mai tîrziu, Pierre Boulez, plecînd de la o sinteză a muzicii weberniene şi a sugestiei date de Messiaen, ajunge la metoda de organizare denumită *serialismul integral*. Metodologia serialismului integral presupune crearea seriilor de înălţimi, durate, intensităţi şi timbru (mai tîrziu: spaţiul (II)) precum şi derivarea sau conjugarea lor, de unde rezultă complexele acordice*, blocuri sonore (provenite din creaţia lui E. Varèse), diferite tipuri de densităţi sonore etc. Serialismul integral operează mai ales cu microstructuri, obţinute prin structurarea multiserială, care la rîndul lor sînt serializate şi dispuse în macrostructurile formale (v. structură). Limita, atît teoretică cît şi practică, reiese din faptul că sintaxa noului vocabular nu rezolvă problemele formei. Înlănţuirea structurilor şi realizarea unei structuri rămîn în afara preocupărilor serialismului total, deşi viziunile teoretice ale lui Boulez prezentate în cartea sa *Penser la musique aujourd'hui* (Geneva, *1964) deschid unele perspective în acest sens.* Cartea insistă însă pe studiul morfologic şi numai parţial pe cel al sintaxei (2). De această barieră s-au lovit şi ceilalţi serialişti de după anii '50, fie că făceau parte din grupul serialiştilor it. în frunte cu Nono, fie din cel germ. avîndu-l ca personaj principal pe Stockhausen. Totodată, ei nu au putut depăşi scriitura polif. liniară care în ideea organizării multiseriale devenea ineficientă anulîndu-şi detaliile. A trebuit să apară compozitorul Y. Xenakis care, stabilit la Paris în 1955, declanşează un „atac" împotriva concepţiei serialismului integral, arătînd că în s. totală perceperea detaliului se pierde. Astfel, o atare tehnică devine în acest caz un nonsens. Xenakis propune un sistem mai potrivit de structurare a fenomenului, prin evenimente sonore ce se realizează pe planul ansamblului care să fie controlate de media mişcării obiectelor cu ajutorul calculului probabilistic (v. stochastică, muzică). Tot în ideea neputinţei perceperii detaliului ci doar a fenomenului global, în Europa se introduce treptat aleatorismul* în muzică, provenit de la compozitorii de peste Ocean. Aleatorismul priveşte într-un mod nou punerea în timp a evenimentelor aducînd o notă de prospeţime şi adevăr (poate chiar de natural) în această direcţie. Chiar una dintre ultimele, şi cele mai cunoscute lucrări integral seriale, *Gruppen für drei Orchester*, semnată de Stockhausen, se contrazice în organizarea totală prin serializarea tempo (2)-urilor (celor trei orch. suprapuse) care, pînă la urmă, intră în sfera aleatoricului, neputînd fi realizate practic ci doar pe hîrtie. Cu toate neajunsurile ei, s. rămîne totuşi o aventură deosebită a intelectului şi a spiritului uman.

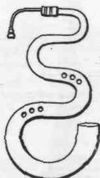
serie, mod de ordonare a celor 12 semitonuri* ale gamei* cromatice* temperate*, în vederea realizării, în principiu, a unei unice compoziţii de tip dodecafonic* sau serial*. Vizînd independenţa, egalitatea fiecărei dintre „treptele" sale componente, s. are un caracter pronunţat atonal* şi trebuie să fie în aşa fel construită încît să evite centrismul unor trepte (T, D) sau funcţiile* (implicit pe cea de sensibil*, anulată tocmai prin hipertrofierea funcţiei, ca urmare a cromatizării discursului în muzica post-romantică), o primă regulă de construire a s. fiind aceea a *irepetabilităţii* unui sunet înaintea epuizării tuturor celor 12 semitonuri; o a doua regulă este aceea a evitării unor succesiuni de intervale* care să sugereze anumite structuri tonale-armonice (de ex. două terţe* succesive care să compună un trison, octava*), o anumită toleranţă existînd totuşi cu privire la relaţiile modale (v. mod), ce apar sub forma unor tronsoane de s. (subansamble tricordice (II, 1) sau scurte formule (I) proprii omofoniei*) încă de la Webern. Prin natura sa nefuncţională, s.



Serie

a deschis calea unei gindiri proporționale de tratare, compozitorii apelind din nou la constructivismul *Renașterii* și barocului* prin supunerea* formei originare a s. unor procedee de variație (I) ca : *inversarea, recurența** și *recurența inversării* (ex.). Încă în etapa dodecafoniei, s. a fost aplicată atit melodicului cit armonicului (aducindu-se obiecția, din partea adversarilor noii tehnici că, prin dispunerea sunetelor în ambele dimensiuni, regula nerepetării sunetelor este anulată); în etapa serialismului (a celui integral mai ales), ea a fost extinsă și la parametrii* dinamică (1), timbru*, atac (3). (G. F.)

serinette (cuf. fr.) v. **mecanice, instrumente.**



Serpent

Serpent (cuv. germ. ; it. *serpentone*), instrument aerofon cu 6 orificii și clape* de forma șarpelui ; a fost confecționat din două piese de lemn suprapuse, lipite și îmbrăcate în piele. Lemnul folosit a fost mai tirziu înlocuit cu metalul. Instr., de registru (*I*) grav, avînd o extindere de $2^{1/2}$ octave*, a fost eliminat odată cu apariția oficleidului*. (W. D.)

serpentone v. ***Serpent.***

sesquialtera (cuv. lat. „una și jumătate"), raportul de 3/2 : **1.** Denumirea lat. a cvintei* în antic. și ev. med. **2.** Registru (**II, 1, 2**) de orgă* ce unește octava* cu cvinta, respectiv armonicul (v. armonice, sunete) 2 și 3. **3.** V. proporție (**I, 2**). (G. F.)

Setzstück (cuv. germ.) v. **tuburi de schimb.**

sextă (< fr. *sexte* „a șasea") **1.** Intervalul* (simplu) dintre o treaptă* și a șasea (ascendent sau descendent) a scării muzicale diatonice*; se notează uneori cu cifra 6. Tipuri diatonice în sistemul temperat*: **s.** *mare* (ex. : *do-la, sol-mi*) valorează $4^{1/2}$ tonuri* (9 semitonuri*) și se cifrează 6 M; **s.** *mică* (ex. : *la-fa, si-sol*) valorează 4 tonuri și se cifrează 6 M. Cu ajutorul alterațiilor*, se obțin **s.** *cromatice** de diferite tipuri : **s.** *mărită* (ex. : *do-la diez, sol bemol-mi*) cuprinde 5 tonuri și se cifrează 6+ ; **s.** *micșorată* (ex. : *la diez-fa, do diez-la bemol*) cuprinde $3^{1/2}$ tonuri și se cifrează 6—. **S.** *mare* și *cea mică* sint intervale consonante*, pe cind **s.** *mărită* și cea *micșorată* sint disonante*. În sistemul temperat și tonal, **s.** sint enarmonice (2) cu multe alte intervale purtind diferite denumiri ; mai apropiate sint cvinta* și septima* (ex. : *do-la bemol = do-sol diez* și *re bemol-si bemol = do diez-si bemol*), iar mai îndepărtate cvarta* și octava, în care caz sint necesare duble alterații. Prin răsturnare*, **s.** mare devine terță* *mică*, iar **s.** *mică*, terță *mare* ; **s.** *micșorată* devine terță mărită, iar **s.** *mărită*, terță micșorată. **2.** Treapta a șasea a unei game, numită și supradominantă*, rar subsensibilă. **3.** Orice acord* tonal care poate fi redus, prin răsturnare*, la un acord de **s.** ; răsturnarea I a trisonului. Avînd rădăcini în muzica pop. napolitană, **s.** *napolitană* este un acord format din terța mică și **s.** *mică* pe subdominantă*, de obicei în tonalități (2)

minore*, cu efecte patetice atunci cînd este urmat direct de acordul de tonică* sau trecînd *prin cel de septimă al dominantei** (ex. : în tonalitatea *mi minor** succesiunea *la-do-fa becar* (*la-si-re diez*) → *sol-si-mi*). ■ Sunetele diatonice cuprinse într-un interval de s. *mare* (ex. : succesiunea *do-re-mi-fa-sol-la*) au constituit hexacordul* medieval, corespunzînd, ca celulă scalară, tetracordului* din antic., înlocuit în sec. 18 de octavă*. În gama naturală* (G. Zarlino) există o s. *mare*, *fa-re* 27/16, care întrece cu o comă* sintonică 81/80 celelalte s. *mari* (*do-la*, *re-si* și *sol-mi*, toate corespunzînd raportului 5/3). Celelalte trei s. sînt mici (*mi-do*, *la-fa* și *si-sol*) și corespund raportului 8/5. Prin răsturnare, s. *mare fa-re* dă terța* mică *re-fa* 32/27, mai mică cu o comă sintonică 81/80 decît celelalte trei terțe mici (*mi-sol*, *la-do* și *si-re*).

Bibliogr.: Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii* (2. vol.), Buc., 1962; Breazul, G., *Muzica și standardizarea acustică*, în *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. IV, Buc., 1977; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, 1921. (D.U.)

sextet 1. Formație* cuprinzînd șase voci (1) sau șase instrumente. 2. Compoziție muzicală pentru șase partide* vocale sau șase instr. obligate. Toate lucrările vocale la șase voci (2) poartă titlul de s. chiar dacă sînt acompaniate instr. (indiferent de numărul instr. din formație). Un s. vocal celebru este „Chi raffrena il mio furore" din *Lucia di Lamermoor* de Donizzetti (actul I), iar între s. instr. este de menționat S. *op. 81 b, pentru 2 vl., violă, v-cel și 2 corni* de Beethoven. (M. M.)

sextolet, diviziune (1) ritmică excepțională alcătuită din șase valori* de notă egale în loc



Sextolet

de patru valori de notă de aceeași durată (raport 6 : 4). Se notează cu cifra 6 (cursiv). (M. M.)

sfert de ton v. **microinterval.**

sforzando sau **sforzato** (cuv. it. /sforțando, sforțato/ „forțînd" sau „forțat"), indicație de nuanță care cere reliefarea, accentuarea unei note sau a unui acord* dintr-un șir. Se utilizează forma abrev. *sf* sau *sfz* plasată deasupra notei sau acordului.

shamisen v. **șamisen.**

shanty (cuv. engl. /ʃenti/ < fr. *chanter* „a cînta"), denumire dată unor cîntece de lucru ale marinarilor din vechea marină comercială engleză și americană. Acestea erau cîntate doar în timpul efectuării unor munci grele, ce necesitau un efort ritmic comun, și difereau în funcție de felul muncii pe care o însoțeau : pomparea apei, tragerea ancorei, urcarea velelor etc. Printre cele mai cunoscute sh. se numără *The Wide Missouri*, *The Banks of the Sacramento*, *The Rio Grande*.

shawmn (cuv. engl.) v. **Schalmei.**

shimmy (cuv. amer. /ʃimi/), dans* de societate venit, în anii 20, din America de Nord; în măsură* de 2/4. Provine, prin contactul cu jazzul* dar, mai ales, prin comercializarea acestuia din ragtime* (Cl. L. F.)

shofar v. **șofar.**

si (< it. fr. *si*) 1. Denumirea, în notația silabică, a celei de-a 7-a trepte a gamei* diatonice* *do*; corespunde literei *h* în notația germ. și literei *b* în notația engl. În octava* centrală a pianului, sunetul* s. are frecvența* de 493,8 Hz* în scara temperată* și de 495 Hz în scara naturală*, în ambele cazuri aflîndu-se la un ton* mai sus decît sunetul *la* = 440 Hz dat de diapazonul (5) normal. 2. În complexul de relații funcționale* al tonalității (1), nota s. poartă numele de sensibilă*, ca treaptă a VII-a a gamelor *do major* și *do minor armonic*, manifestînd o puternică atracție către tonica* superioară, de care o desparte un semiton*. ■ Nota s. a fost introdusă la începutul sec. 17 și reprezintă punctul final al încercărilor inițiate în sec. precedent (v. bocedizare*) pentru a se reduce numărul mutațiilor (2) în practica guidoniană a solmizării* și a se ușura astfel aplicarea acesteia. Hexacordul* s-a transformat în heptacord*, netezind calea de afirmare a sistemului tonal bazat pe octavă*. Acest lucru a însemnat declinul definitiv al solmizării, proces de intonare înlocuit cu solfegierea* notelor octavei. După Ludovico Zacconi (în compendiul *Prattica della musica*, două părți, 1592 și 1622), denumirea notei s. a fost introdusă de Anselme de Flandra, unind inițialele cuvintelor Sancte Iohannes de la sfîrșitul imnului de care

s-a servit Guido d'Arezzo pentru stabilirea denumirii sunetelor hexacordului natural.

Bibliogr.: Dufourcq, N., (coordonator), *La musique dès origines à nos jours*, Paris, 1946. (D. U.)

siciliană, străvechi dans* pastoral, de obîrșie ipotetic siciliană, stilizat și introdus în muzica cultă pe la începutul sec. 16. Inițial, dansul este viu, săltăreț, apropiat de gigă*. În sec. 17 apare însă și un alt tip de s., care coexistă o vreme cu cel dintîi, pentru ca, în prima jumătate a veacului 18 să-l înlocuiască, impunîndu-și caracteristicile: atmosferă elegiacă, mișcare moderată *(larghetto)*, metru ternar* (6/8, 12/8) sau binar* cu subdiviziuni ternare (4/4), ritm punctat, cu preferință pentru formula ♪. ♬ ♪

Andantino

Alessandro Scarlatti, Siciliana

p cantabile

semplice

Giam – mai la lon – ta – nan – za fa –

p

utilizare a acordului* de sextă* napolitană. În această din urmă formă, s. este adoptată, ca secțiune lentă mediană sau moment liric, în multe din sonatele*, concertele* instr. și operele lui *Scarlatti, Vivaldi, Pergolesi, J. S.* Bach, Haendel, Leclair, Boccherini, Mozart și ale contemporanilor lor. Spre sfîrșitul sec. 18, dansul iese din modă; se mai compun totuși sporadic s. pînă în epoca modernă (Chausson, Fauré, Duruflé, Nottara ș. a.). (S. R.)

Signalhorn v. corno signale.

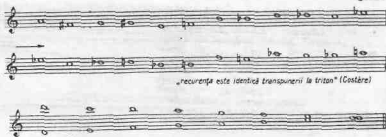
simetrie, dispoziția obiectelor sonore* față de o axă (imaginară) care delimitează, atît în timp cît și în spațiu, oglindirea acelorași evenimente muzicale. Tendința spre s., care presupune existența sentimentului de echilibru, o găsim încă de la popoarele primitive. Muzica repetitivă practicată de unele triburi africane reclamă deseori formule incantatorii* simetrice. Cîntul responsorial*, preluat și de muzica cultă din *antic., dovedește prin folosirea principiului* alternanței o apropiere de concepția simetrică a echilibrului. A urmat apoi o perioadă în care concepția lineară despre muzică s-a îndepărtat oarecum de ideea de s., formulele simetrice, de exemplu în muzica palestriniană — culme a înfloririi renascentiste — erau evitate. Revenirea spre s. s-a produs în baroc* odată cu joncțiunea *dintre gîndirea pe verticală cu cea pe* orizontală. Au apărut punctele nodale armonice, a început căutarea echilibrului absolut, s-au pus bazele primelor construcții monumentale

Anton Webern - Variațiuni, op 27, (I)



A. v. Webern, Variațiuni pentru pian





Simetrie

care căutau, ca în arhitectură, s. la toate nivelele formelor (primele au fost formele cu refren* — *rondo**-ul *simetric*). *Climaxul unei gîndiri de* acest fel il constituie creația lui J. S. Bach, exemplu de armonie și echilibru atit în micro-cit și în macro-structură*. S. în muzica bachiană este prezentă de la construcția celulelor* pînă la articularea formelor*. Căutarea unor puncte culminante care să echilibreze temele* fugilor, *planul* armonic *atit la nivelul tematic cît* și in cel al formei în care tonalitățile (2) de bază reprezintă axe centrale, alăturarea secțiunilor (stabile tonal — instabile tonal), alcătuirea formelor ce tind spre un echilibru perfect sînt coordonate fundamentale ale creației lui Bach, relevind preocuparea pentru ideea de s. și în morfologie cît și în sintaxă (2). Clasicismul* păstrează cuceririle în planul echilibrului bazate pe principiul simetric (forma de sonată* cu *repriză* inversată : AB Dezv. BA), dar odată cu* apariția romanticilor principiul este părăsit în favoarea fanteziei debordante care încearcă să subjuge rațiunea. Sec. 20 înseamnă o redescoperire a vechilor principii, nu atit prin neoclasicism*, ai căror reprezentanți vor să imite mai mult spiritul bachian decît puritatea gîndirii și mai ales forța conceptului constructivist, ci de către serialiștii ce se arată foarte interesați în ideea de s., în special la nivelul morfologic. Construcția serillor*, cu precădere în creația weberniană, este bazată pe tronsoane simetrice care permit recurența sau inversări înrudite. Totodată seriile care articulează forma oferă, datorită s., echilibrarea interioară (ex.). În muzica post-serială*, de factură modală*, se păstrează ideea de s. mai ales la nivel sintactic (2). *Apar lucrări în formă arc, sau cu secțiuni* interioare arcuite. S., fiind un principiu al echilibrului și totodată o noțiune abstractă, își va găsi loc în orice tip de muzică, indiferent la ce nivel va fi folosită. Există un principiu de care însăși armonia umană are nevoie. Iată de ce muzica lui Bach va rămîne veșnic actuală! V. *triton*.

Bibliogr.: Werker, W., *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers" von J. S. Bach*, Leipzig, 1922; Schröder, H., *Die Symmetrische Umkehrung in der Musik*, Leipzig, 1902; Messiaen, O., *Technique de mon langage musical*, Paris, 1944; Massenkeil, G., *Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts*, Wiesbaden, 1962; Boulez, P., *Penser la musique aujourd'hui*, Geneva 1964; Elders, Willem, *Studien zur Symbolik in der Musik der Alten Niederländer*, Bilthoven, 1968; Firca, Gh., *O ordine formal-geometrică a sistemului modal-diatonic*, în: *Muzica*, nr. 8/1977; Vieru, A., *Cartea modurilor*, Buc., 1980.

simfonie (< gr. συμφωνία; it. *sinfonia*; fr., engl. *symphonie*; germ. *Symphonie*; *Sinfonie*), specie a genului (I, 1) simfonic cristalizată în perioada clasicismului*, reprezentînd transpunerea ciclului (I, 2) sonatei* și a formei de sonată în scriitura pentru orchestră*. Termenul s. dobîndește sensul de *muzică instr. colectivă* începînd din sec. 17 (v. *sinfonia* (II)). *Influențată, pînă către 1750, de sinfonia de* operă*, s. se dezvoltă de la această dată autonom, angrenată într-un amplu proces evolutiv, care cuprinde: a) perfecționarea tehnicii instr.; b) dezvoltarea aparatului orch.; c) substituirea — în muzica orch. — a scriiturii contrapunctice* de tip baroc prin monodia (2) acompaniată; d) conturarea formei de sonată simultan în muzica de cameră* și în lucrările pentru orch. S. ajunge să desemneze o lucrare orch. de mare întindere, structurată într-un ciclu de trei sau patru mișcări (3) — prima avind obligatoriu formă de sonată — în etapa premergătoare clasicismului vienez. Menționăm cîteva contribuții aduse de compozitori aparținînd școlii de la Mannheim*, școlii preclasice vieneze*, școlii it., fiilor lui Bach. Stamitz și Cannabich instaurează *bi-tematismul și consacră menuetul** ca parte a treia a ciclului simf.; vienezul G. M. Monn scrie, în 1740, prima s. în patru mișcări; it. Sammartini utilizează resurse contrapunctice în scriitura omofonă; C. Ph. E. Bach amplifică dezvoltarea tematică; fr. Gossec accentuează opoziția tematică și echilibrează expoziția* printr-o repriză* integrală. Tiparul

ciclului simfonic este fixat de Joseph Haydn: *introducere lentă*; I. *Allegro* — în formă de sonată; II. *Andante* în formă de *lied** sau *temă* cu variațiuni**; III. *Menuet* în formă de lied tripartit compus (menuet — trio (3) — menuet) IV. *Allegro (Presto)* în formă de rondo* sau sonată. În construcția primei mișcări este caracteristică pentru Haydn utilizarea unor teme de factură pop.; lipsa unui contrast tematic evident (uneori, același material tematic, transpus în tonalitatea (2) dominantei*, îndeplinește funcția de idee secundă), dezvoltări* reduse. W. A. Mozart dă mai mare amploare fiecărei părți a ciclului simf. iar în cadrul formei de sonată aduce un grup tematic secund în tonalitatea dominantei, construiește dezvoltările pe baza materialului tematic din expoziție și atinge tonalitatea reprizei prin secvențe (II, 2) modulatorii cromatice*. În creația lui L. v. Beethoven, s. ajunge la o structură complexă și dramatică, dezvoltîndu-se a) în planul construcției ciclului simfonic, b) în direcția amplificării formei de sonată și c) în planul orchestrației*, astfel: a) în alcătuirea ciclului simfoniei, Beethoven substituie *Menuetul* prin *Scherzo**, operează salturi la tonalități îndepărtate de la o mișcare la alta, tratează cu mai mare libertate partea a doua (în *Simf. a VIII-a — Allegretto scherzando*), introduce corul în finalul *Simf. a IX-a*, impregnează cu elemente ale formei de sonată celelalte structuri, obținînd forme hibride de tipul *lied-sonată*, *scherzo-sonată* sau *rondo-sonată*; b) în cadrul formei de sonată, expoziția *cuprinde un grup tematic secund amplu* (în general divizat în patru secțiuni: I) desfășurare melodică, II) ascensiune dinamică, III) punct culminant și IV) concluzie), dezvoltarea, amplificată și mai intens elaborată, conține uneori o temă proprie iar repriza* adiționează adesea o *Coda** în care sînt reluate procese dezvoltătoare („dezvoltare terminală"); c) sonoritatea orch. este îmbogățită prin introducerea unor instr. cu timbru* particular, coloristic — c. fag., fl. piccolo, triunghi*, talgere*, tobă* mare, — printr-o mai mare mobilitate conferită corzilor grave, prin înglobarea trb. și acordarea unor funcțiuni melodice alămurilor (utilizate anterior doar în susținerea arm.) și, în general, printr-o mare solicitare a resurselor tehnice ale instrumentiștilor. În sec. 19, genul simfonic cunoaște o deosebită înflorire, s. dezvoltîndu-se în paralel cu alte specii simf. (poemul* simfonic, rapsodia*, uvertura* de concert*) de la care asimilează elemente specifice (program literar, teme folclorice). Se manifestă o nouă concepție asupra ciclului simf., privit nu ca o suită de unități independente ci ca un întreg, unificat fie printr-un program literar (v. programatică, muzică) (ex. Berlioz *Simf. Fantastică*, Liszt *Simf. „Faust"* și *Simf. „Dante"* Ceaikovski *Simf. „Manfred"*), fie prin intermediul unor teme ciclice* (C. Franck *Simf. în re minor*, Ceaikovski *Simf. a V-a*, Berlioz *Simf. „Fantastica")* fie prin atmosfera unitară pe care o conferă structurile melodice și formulele ritmice variate provenite din muzica folclorică și încorporate scriiturii simf. de F. Mendelssohn-Bartholdy și compozitorii școlilor naționale (B. Smetana, A. Dvořák, N. Rimsky-Korsakov ș.a.). Chiar atunci cînd tiparele clasice ale ciclului simf. și formei de sonată sînt nealterate, ideile muzicale se desfășoară pe suprafețe ample, antrenînd dilatarea dimensiunilor temporale ale părților și sonorității orch. puternice, care să le susțină (d. ex. s. compozitorilor Fr. Schubert, R. Schumann, J. Brahms, G. Mahler). Orch. simf. utilizată de romantici atinge proporții impresionante. Ponderea o dețin în continuare instr. de coarde, al căror număr se mărește considerabil; celelalte compartimente timbrale se îmbogățesc prin includerea unor instr. care completează familiile coloristice existente (d. ex., în afara cl. în *la* sau *si bemol*, este introdus cl. mic în *mi bemol* sau cl. bas., etc.); crește rolul acordat instr. de alamă (Berlioz, Bruckner, Mahler, cultivă cu predilecție sonoritățile puternice ale fanfarelor) și al instr. de percuție*. Exemple notabile de ansambluri vocal-instr. gigantice sînt reunirea a patru coruri și a patru orch. pentru intonarea *Recviem*-ului de Berlioz, sau *Simf. a VIII-a* de G. Mahler, compusă pentru opt soliști, două coruri mixte, un cor de copii și o amplă orch. simf. — supranumită „Simf. celor o mie". Dintre modalitățile de abordare a s. proprii compozitorilor sec. 20, merită a fi menționate două: a) respectarea *structurii ciclului simfonic și a formei de sonată* într-o concepție totală lărgită și o scriitură sobră omofon-polifonă, atitudine specifică autorilor neoclasici (Hindemith, Honegger, ș.a.); b) introducerea unor procedee noi de organizare a vocabularului sonor ca și o accepțiune diferită a ciclului simf. (devenit fie „frescă" simfonică — *Simf. „Turangalila"* de O. Messiaen — fie suită de piese independente — *„Simf. psalmilor"* de Stravinsky) menținîndu-se din forma de sonată ideea opoziției unor structuri diferite care generează un proces dezvoltător, transformațional. (C. A. B.)

simfonie concertantă, compoziție muzicală pentru orchestră* și instrumente soliste*, situîndu-se între simfonia* propriu-zisă și concertul (2) instrumental. Acest gen apare pe la mijlocul sec. 18 în creația compozitorilor aparținînd școlilor de la Mannheim* și Paris, ca o prelungire a vechiului concerto grosso* adaptat la condițiile orch. simf. și ale unei tehnici instr. de virtuozitate. S. celebre au scris Haydn (ob., fg., vl., v. cel și orch.) și Mozart (ob., cl., corn, fg. și orch.; vl., violă și orch.). Ulterior titulatura dispare, dar ar putea fi considerate ca aparținînd aceluiași gen lucrări: *Concertul pentru vl., v. cel, pian și orch.* de Beethoven (v. triplu concert), *Concert pentru vl., v. cel și orch.* de Brahms (v. dublu concert) și *Simfonia spaniolă* de Lalo. În creația contemporană reapar s.c.,

lucrări în care echilibrul dintre solist (sau grupul de soliști) și orch. se stabilește în favoarea acesteia din urmă: Enescu (v. cel și orch.), Lipatti (2 piane și orch.), Ibert (ob. și orch.), Fr. Martin (*Mică s.* pentru hf, clav., pian și 2 orch. de coarde). Szymanowski (pian și orch.), Prokofiev (v. cel și orch.). (A. R.)

simile (cuv. it. „asemănător, similar"), indicație, cu rol de abreviere*, care arată că un procedeu de interpretare (accent*, *staccato**, trăsătură de arcuș, articulație* etc.), notat la *început prin semnele caracteristice, trebuie* continuat întocmai.

sincretism, noțiune de ordin filosofic-estetic care, particularizată la artă, desemnează contopirea într-un tot indivizibil a unor elemente provenite din domenii artistice diferite. Implicarea muzicii în formele sincretice de artă are o vechime milenară. Anumite obiceiuri folclorice (ca de pildă, cele legate de sărbătorile de iarnă), genuri sau subgenuri ale muzicii pop. românești (călușarii*, paparudele*, jocurile* *cu strigături* etc.) păstrează* reminiscențele s. originar al artelor, care comporta și fuziunea elementului estetic cu cel magic-religios. Pentru muzică, cea dintîi întruchipare exemplară a s. pe planul artei culte o constituie tragedia* antică elină. Produs al Renașterii* — și deci împărtășind idealul acesteia de resuscitare a valorilor antic. clasice —, opera* preia odată cu modelul tragediei ant. și specificul sincretic al acesteia (îmbinînd acțiunea dramatică cu muzica vocală* și instrumentală*, *baletul*, jocul de scenă, elementele de plastică* a spectacolului). Convenționalismul ce se instaurează, în a doua jumătate a sec. 19, în genul operei — ca urmare a absolutizării cantabilității*, a conformării fără rezerve la normele de *bel-canto** dictate de opera it. a timpului — afectează nu numai forța dramatică a lucrărilor ci și caracterul lor sincretic. Revigorarea pe aceste planuri a creației (și spectacolului) de operă este realizată de drama muzicală wagneriană (v. operă), al cărei s. comportă o dublă *origine: pe de o parte, — din nou — în* vechea tragedie gr. iar pe de altă parte, în idealul romantic de sinteză a artelor. Diametral opus asocierii convenționale (pe baza unor analogii de suprafață) a modalităților artistice, s. dramei muzicale, rol al unei concepții unice — cea a lui Wagner însuși, — reprezintă un tot organic, o reală sinteză: corespondențele de ordin structural și semantic stabilite între muzică și textul poetic (între altele și prin sistemul leitmotivelor*), consensul acestor reprezentări cu cea teatrală (mișcare scenică, lumină, decor) sînt definitorii pentru s. wagnerian ca și pentru acțiunea psihologică complexă pe care el este menit să o exercite asupra publicului. S. cultivat ca ideal *estetic de poezia simbolistă — punînd în* valoare „virtualitățile sincretice ale cuvintelor", inclusiv „darurile lor muzicale" (R. Sommer) — poate fi considerat drept complementar celui wagnerian, desigur sub rezerva deosebirii dintre caracterul încifrat, virtual al celui dintîi și cel real, efectiv al ultimului. Revirimentul s. artistic în a doua jumătate a sec. 20 are loc sub impulsul unor cerințe socio-estetice complexe (privind îndeosebi transformarea raportului creație-receptare, creator-public, democratizarea și defetișizarea artei etc.) care determină apariția unor noi și mai cuprinzătoare forme de spectacol sincretic, polivalent, marea diversitate a acestor forme precum și caracterul lor *prin excelență neșablonat*. Spectacolul înglobează de această dată modalități de expresie desprinse din contextul lor — artistice și para-artistice — (fragmente de reprezentări teatrale sau plastice, structuri muzicale cvasi-autonome, efecte sonore, proiecții, mișcări sau atitudini coregrafice sau extrase din cotidian etc.) și devenite astfel mai apte să fuzioneze în întregul sincretic. O bună parte a noilor forme de s. sînt variante sau derivate ale spectacolului teatral cunoscut sub denumirea de *happening*, *de la care au moștenit structura liberă, fluctuantă*, imprevizibilul desfășurării (rezultat al improvizației* colective pe osatura unor elemente date). Rolul și ponderea elementului muzical în complexul sincretic sînt, în aceste condiții, variabile: de la simpla prezență în cadrul *happening*-ului (de semnalat totuși că inițierea acestor „forme de teatru" revine, în 1952, unui compozitor, anume J. Cage) la un aport ambiental în spectacolele „sunet și lumină", în sfîrșit, la coordonarea și chiar supra*ordonarea tuturor celorlalte componente ale* ansamblului sincretic în producții de felul „spectacolului total" sau al „teatrului instrumental" (cu origini în *happening*), în care muzica constituie nu numai materia artistică de bază a manifestării ci și fundamentul ei structural. Dominația muzicii în aceste din urmă producții sincretice se exercită fie în modalitățile improvizatorice ale muzicii aleatorice* (situație în care, prin caracterul ei eminamente *actual*, muzica răspunde dezideratului general *al acestor spectacole, anume relativizarea deosebirilor* dintre creator, interpret și public, prin antrenarea lor — reală sau potențială — în fluxul sincretic), fie în forme determinate structural, care asigură, fără echivoc, compozitorului paternitatea de concepție a întregului spectacol. În vastele sinteze audio-vizuale pe care cele mai multe din noile forme de s. le comportă, tehnicile înregistrării* și prelucrării electro-acustice contribuie, incontestabil, nu numai la lărgirea sferei de reprezentări a spectacolelor ci la însăși atragerea compozitorului pe făgașul acestui gen de creație. (Cl. L. F.)

sinfonia (cuv. it.) I. În sec. 16, denumirea unui instrument cu coarde răspîndit în Europa: viela rotativă (fr. *vielle à roue* — v. *chironda*). II. În sec. 16, titlul unor lucrări vocale sau vocal-instr. (ex. G. Gabrielli *Sacrae Symphoniae*). În sec. 18 încă termenul mai are circu-

lație în Europa de V, și desemnează o piesă instr. din cadrul unei opere*, oratoriu* sau altă lucrare vocală sau chiar introducerea instr. a unei arii* (v. intrada (I)). În decursul aceluiași sec. sensul său se specializează, limitîndu-se la *uvertura** unei opere. A contribuit la nașterea simfoniei*. (C. A. B.)

sinfoniettă (< it. *sinfonietta*, diminutivul lui *sinfonia),* lucrare orchestrală asemănătoare cu simfonia*, dar avînd proporții mai mici sau necesitînd un aparat orchestral mai restrîns. În acest gen au scris : Rimski-Korsakov, Reger, Janáček, Prokofiev, Roussel, Hindemith, Poulenc, Martinů, Andricu, P. Constantinescu, *I. Dumitrescu, L. Feldman,* Vancea, *Bughici,* Chiriac. (A. R.)

single head toms (cuv. engl.) v. **tom-tom.**

Singspiel (cuv. germ. < *singen* „a cînta" și *Spiel* „joc"), gen liric german, de obicei comic, înrudit cu *opera buffa* italiană, *opéra comique* franceză și *ballad opera* engleză (v. operă). S. include masive porțiuni de dialog vorbit, din care cauză S. sec. 18 ar fi trebuit să fie numit mai propriu „piesă cu interpolări muzicale". Originile sale trebuie căutate în *Schulkomödie* („comedie de școală") și *Stegreifkomödie* („comedie improvizată"). S. își datorează atît popularitatea cît și declinul operei it., în primul caz prin înlăturarea operei seria *germ., în al doilea prin marea popularitate a* operelor lui Rossini în Germania. Influențat de traducerile operelor-balade engl. ale lui Charles Coffey, J. Adam compune primele S. originale : *Lisuart und Dariolette* (1766) și *Lottchen am Hofe* (1767). Printre alți compozitori ai genului (Johann André, Ditter von Dittersdorf, Wenzel Müller), J. F. Reichardt pune în evidență *Liederspiel*-ul, o imitație a vodevilului* fr. (După 1774 Jiří Benda aduce *(în Ariadna la Naxos și Medeea) o* a treia formă de S., în care subliniază efectul unui dialog vorbit pe acomp. orch. intens colorat, desfășurat fără întrerupere de-a lungul piesei, în maniera unei melodrame*). Au mai compus S. : J. Haydn *(Asmodeu)* și W. A. Mozart prin creația cărora S. încetează de a mai fi o piesă cu muzică incidentală, apropiindu-se de genul operei. Alături de Impresarul și Răpirea *din Serai, Flautul fermecat* (1791) este o adevărată capodoperă a genului, remarcîndu-se prin *amplă dimensionare a planului emoțional* și subtilitatea caracterizării muzicale a personajelor. L. van Beethoven marchează prin *Fidelio,* (1805) tranziția între S. și operă propriu-zisă, folosind mult recitativele* *secco* și *stromentato.* (C. S.)

sintaxă 1. După H. Riemann *(Musikalische Syntaxis,* 1877), disciplină a realizării marilor forme* muzicale, cu accentul pe evoluțiile armonice din interiorul acestor forme. Opusă în spirit sintetic analizei*, s. a reunit într-o viziune unitară și sistematică inclusiv elementele microstructurii (v. structură) : celulă*, motiv*, frază*, perioadă* etc., ceea ce servise și pînă atunci ca bază a învățării formelor, iar, prin virtuțile ei propriu-zis gramaticale, poate fi apropriată de către cercetările structuraliste actuale. (G. F.). **2.** În sens actual, termenul se referă la relațiile ce se stabilesc între obiectele sonore*, ele putînd fi examinate sub două aspecte : cel abstract și cel real. **S.** *abstractă,* care nu ține de natura obiectelor sonore, constituie baza conceptului formal în muzică ; ea operează cu două coordonate : succesivitatea și simultaneitatea. S. *reală* este dependentă de natura obiectelor aflate în relații și reclamă pluralitatea apariției, atestată de culturile, *epocile sau stilurile existente, definindu-se ca* un caz particular al s. abstracte. S-a observat că, în acțiunea creatoare, pentru materializarea schemei în formă* există o intercondiționare între structurile sintactice și structurile obiectelor sonore utilizate. Un exemplu în acest sens îl constituie forma de sonată*, care, în practică, nu a rezistat decît anumitor categorii sintactice sau asocierii acestora (cum ar fi monodia* acompaniată). De aici rezultă dependența formelor de s. și de obiectele sonore. În schimb, s. și obiectele posedă o independență, relativă față de formă cît și între ele. Teoretic, s. se aplică oricăror obiecte sonore obținîndu-se forme noi. În practică, deși nu putem generaliza, *există totuși exemple, respectiv s. polif.,* care în sistemul modal medieval a zămislit forme polif. modale (ricercarul*, motetul* etc.), iar în sistemul tonal, forme polif. tonale (invențiunea*, fuga* etc.). Mai mult, independența s. față de obiectele sonore se datorează și faptului că noțiunea de s. în general presupune un cadru de desfășurare larg, în care se integrează și s. muzicală. S. se poate aplica oricăror obiecte temporale, exterioare obiectelor sonore *cu care operează muzica.* Totodată, independența relativă a obiectivelor sonore față de s. se relevă prin organizarea structurală „în afara timpului" (Xenakis), sau chiar „în timp" (muzica serială*). În practica muzicală tradițională (cultă și pop., europ. și extraeurop.) se determină patru categorii sintactice : monodia*, omofonia*, polifonia* și eterofonia* ; monodia — distribuție orizontală de obiecte sonore, omofonia — distribuție verticală de obiecte sonore, polifonia — suprapunere de *monodii distincte, relativ independente, eterofonia* — suprapunere de monodii asemănătoare care prezintă două aspecte : cînd monodiile sînt total dependente, prin suprapunere identică, rezultînd un caz particular de omofonie și cînd monodiile sînt total independente, prin suprapunere diferită, rezultînd un *caz particular* de polif. Astfel descrisă, eterofonia se situează pe o poziție intermediară între omofonie și polif. nefiind reductibilă la acestea deoarece ideea de eterofonie propriu zisă presupune o monodie „model" de la care se ramifică multiple variante **(I, 1)**, condiție care în omofonie sau

polif. nu există. Deşi într-o ţesătură eterofonică mai densă monodia „model" nu se mai poate distinge, ea *există la baza elaborării oricărui* proces eterofonic în gîndirea componistică. Reducînd desfăşurarea muzicii la două axe: orizontală şi verticală (axe la care se referă s. abstractă), doar *monodia şi omofonia ar* constitui s. „pure" deoarece polif. înseamnă suprapunerea monodică (pluralitatea vocilor) şi incidenţă verticală (raportul intervalic) situîndu-se astfel între monodie şi omofonie, iar eterofonia, după descrierea de mai sus, fiind o combinaţie a primelor trei categorii. Practic, lucrurile nu stau aşa, deoarece, atît polif. cît *şi eterofonia se* individualizează, prin specificul lor, drept categorii sintactice distincte. Sfîrşitul sec. 19 şi în special sec. 20 au cunoscut transfor*mări importante pe tărîmul s. care au dus la* un alt unghi de vedere în privinţa acesteia. Modul nou de distribuţie a obiectelor sonore în monodie, omofonie sau polif., realizarea unor ţesături dense polif. şi mai ales eterofonice (prin suprapunerea diferită de monodii în care monodia „model" îşi pierde funcţia generatoare de variante obţinîndu-se aglomerări, detaliul începînd să dispară), cît şi spiritul ştiinţific al sec. nostru au contribuit în mare măsură la perceperea obiectelor sonore în raport de zonele auditive. Se individualizează astfel trei zone în care se defineşte sintaxa: zona detaliului — caracterizată de cele patru categorii amintite mai sus, zona aglomerării, *caracterizată prin fenomenele sintactice numite texturi**, în care se realizează o percepere globală şi zona rarefierii, caracterizată printr-o distribuire a obiectelor sonore într-un spaţiu larg, ele fiind des*părţite de pauze foarte lungi, ca efect în con*ştiinţa auditivă obţinîndu-se discontinuitate în percepere. O viziune remarcabilă asupra s. *muzicale o constituie* studiul compozitorului Ştefan Niculescu (publicat în Revista *Muzica* nr. 3, Buc., 1973, p. 10—16), în care s. abstractă şi s. reale, cît şi categoriile sintactice ca mulţimi şi combinările acestora apar într-o lumină nouă, modernă, ce deschide posibilitatea studierii teoretice şi aplicării în practică a unor aspecte inedite privind fenomenele sintactice, chiar şi în alte domenii. V. *energetism*; *multivocalitate*.

sintetiz(at)or (< engl. *synthesizer*), instrument muzical electronic (v. electrofone, instr.) cu claviatură* (ce are rolul de a acţiona impul*surile electronice care sînt amplificate şi produc* sunete programate). Instr. este de dimensiuni diferite: de la *mini-Moog* (1 m lungime cu un panou de control de aproximativ 20 cm), pînă la cele care pot acoperi un spaţiu apreciabil într-un studio acustic. Cele mai complexe s. posedă toate timbrurile* orch. putînd efectua şi combinaţii timbrale. În general instr. este monodic, avînd posibilitatea emiterii sunetelor armonice doar simultan cu sunetul fundamental. Totodată se pot obţine şi diferite efecte electronice care presupun aglomerări de frecvenţe*, sunete de diferite forme etc. implicînd astfel şi o sonoritate pe *verticală. Perfecţionarea* s. a dus însă la construirea instr. ce pot emite sunete şi simultan rezolvînd un mare neajuns: posibilitatea armonizării*. Instr. a fost conceput de Robert A. Moog, care a ajuns la actualul aparat numit „Moog-Synthesizer", după cercetări îndelungate construind în prealabil un *teremin* (v. electrofone, instr.) bazat pe două circuite electrice cu ajutorul cărora emitea diverse sunete. Dar strămoşul s. trebuie căutat mult înainte. Prin jurul anilor 1928 un german pe nume Trautwein *construieşte un aparat de* emis sunete asemănător s. Aparatul a purtat denumirea de „Trautonium". Bineînţeles avea încă foarte multe părţi mecanice. De asemenea *nu putem să separăm actualul instr. perfecţionat* de experienţele din laboratoarele electroacustice, efectuate cu ajutorul generatoarelor electronice sau pur şi simplu cu cel al microfoanelor* şi magnetofoanelor* (în muzica concretă*, electronică*, în „tape music") [illegible]ntindu-i în acest sens pe *P. Schaeffer şi P. Henri, precum* nici de orga electronică* — un fel de rudă apropiată a s. Totodată, nu putem trece cu vederea invazia ordinatoarelor. Toate acestea au concurat în realizarea actualului aparat (instrument) muzical construit de R. Moog.

sirenă (*s. cu aer comprimat*), aparat producător de sunet, constituit din două discuri *coaxiale*, fiecare disc avînd un număr de orificii *echidistante şi egal depărtate de axa comună a* discurilor, iar axele orificiilor avînd aceeaşi înclinaţie în raport cu discurile, dar în sensuri contrare. Unul dintre discuri este fix şi solidar *cu o cutie în care se introduce un curent* de aer, iar al doilea disc este rotitor. Aerul comprimat, trecînd prin orificiile celor două discuri, antrenează discul mobil, datorită înclinării diferite a orificiilor. Prin rotirea discului mobil, curentul de aer este alternativ oprit şi lăsat să treacă în mediul ambiant, suferind, de ci, comprimări şi destinderi. Prin variaţia turaţiei discului se modifică frecvenţa* sunetului; prin varierea debitului de aer se obţine modificarea intensităţii*. S. rudimentară a fost inventată de Seebec. Cagniard de La Tour a perfecţionat-o, iar Dove, *Helmholtz şi R. König i-au adus alte* îmbunătăţiri. În laborator, s. serveşte la determinarea înălţimii (1) sunetului, variind frecvenţa *sunetului produs de s. pînă cînd acesta ajunge* la unison* cu sunetul cercetat. Dacă m este numărul de orificii ale discului rotitor şi n este turaţia acestui disc, frecvenţa (în Hz) a sune*tului emis este*: $f = mn$. *Datorită* posibilităţilor sale de variere a sunetului (într-o scară mare de frecvenţe şi de intensităţi) precum şi datorită efectelor de *glissando**, s. a fost integrată de către Varèse în „instrumentarul" lucrării sale *Ionisation*. (D. P.)

sirventes, formă poetică proprie trubadurilor*. Textele tratau despre război, politică, fiind de

multe ori satirice, moralizatoare. În general nu aveau muzică proprie, folosind melodiile altor cîntece. În sec. 14 s. capătă un conţinut religios. (O. B.)

sistem I. Într-o accepţie generală, ţinînd de un mod curent de exprimare, s. se referă la o seamă de noţiuni cu finalitate pragmatică în sfera muzicalului: 1. S. *de ancii**, grupare a *tuburilor de orgă* după felul anciilor.* Există două s. de ancii: cu ancii *libere*, care vibrînd, se mişcă „liber" între orificiul de admisie, şi cu ancii *batante*, unde ajutajul este cu puţin mai îngust decît ancia, astfel încît aceasta „bate", se loveşte de marginea ajutajului. Înălţimea (2) sunetului, în cazul anciilor de metal, depinde de mărimea (lungime, lăţime, greutate) lor. În cazul în care ancia este confecţionată dintr-un material mai flexibil (trestie, ca la ob., cl., fag.), înălţimea sunetului depinde de lungimea coloanei de aer oscilantă. La orgă sînt folosite doar tuburi cu ancii de metal, majoritatea dintre ele fiind ancii batante („oboi", „trompetă", „dulcian" /fagot/, „vox humana", „regal" etc.). Doar registrele (II) cu sonoritate mai moale („eolină", „vox coelesta") se bazează, ca şi la armoniu* şi la acordeon*, pe ancii libere. (As. P.). S. *de clape* (2) (sau *de ventile**), mecanisme complexe ce asigură la unele instr. de suflat de lemn şi de alamă schimbarea înălţimii sunetului; v. şi flaut. 3. S. *de pedale* (1), mecanisme complexe la anumite instr. (ex. orgă, harfă*, clavecin* etc.) pentru modificarea înălţimii sau timbrului* sunetului. 4. S. *de portative*, reunire a portativelor* printr-o acoladă*, într-o partitură* de pian, cor*, ansamblu (I, 2) instr. sau orch., constituind o unitate semantică asemănătoare unui rînd de text din scrierea curentă. II. Într-o accepţie teoretic-muzicală, s. priveşte: *A. intonaţionalul* (I, 2) şi parametri* muzicali afectaţi acestuia: 1. S. *netemperat* sau *temperat**, procedeu matematic-acustic de constituire a raporturilor interioare (intervalice) ale spectrului muzical (v. şi sunet). 2. S. (în realitate un sub -s.) referitor la cadrul spaţial de congruenţă propriu mai multor moduri: a) s. *tetracordal*, acţionînd în modurile (I, 1) eline; b) s. *tetracord*-pentacord**, acţionînd în modurile (I, 3) medievale occid. ca şi în ehurile* biz.; c) s. *hexacordal*, cu efect practic mai ales în solmizaţie*; d) s. *de octavă**, acţionînd în tonalitate (1), şi care, mai mult teoretic şi didactic, mai menţine noţiunea de tetracord, efectele funcţionalităţii (1) fiind în fond în cadrul tonalităţii (2) determinante. Prin opoziţie cu s. *de octavă*, noţiunea de s. *neoctaviant* a apărut în legătură cu muzicile atonale* dar şi neomodale, cele din urmă „negînd" octava ca spaţiu ordonator prin utilizarea de moduri simetrice* şi complementare, divizibile în tronsoane; de notat că astfel de structuri neoctaviante au apărut încă în ehurile biz., ca urmare a substructurării lor di-, tri-, şi tetrafonice (v. pct. *c*); *e*) s. *difonic, trifonic* şi *tetrafonic*, s. (sub-s.) de construire a ehurilor în funcţie şi de stilurile* muzicii biz. (irmologic, stihiraric, papadic). 3. Deşi fiecare mod este, logic vorbind, un s. sie şi suficient, definiţia modului exclude de la sine recurgerea la acest element supraordonator; în *totalitatea* lor însă se accede că modurile alcătuiesc un s., cu tot complexul de elemente şi interacţiuni propriu acestuia. Dovadă prima recurgere în istoria teoriei muzicale la noţiunea de s. cu privire la modurile greceşti: *system a teleion**. Legătura dintre întreg şi parte în cadrul s. modal a constituit sub -s. de la punctul anterior, acţionînd în diferite s. şi în diverse perioade ale gîndirii modale. Prin analogie cu s. modal (mai corect, al modurilor), tonalitatea (1) este ea însăşi un s., cu atît mai mult cu cît tonalitatea a „concentrat" caracteristicile modurilor, înglobîndu-le dualismului* ci fundamental şi funcţionalităţii*; s. (sub-s.) în cadrul tonalităţii rămîn diatonia* şi cromatismul*. Sin.: S. *major-minor*. 4. În contrast cu modul, pentatonica* are statutul unui s., datorită tocmai cuprinderii globale în noţiune a fenomenelor sale, fără diferenţieri precise faţă cu finalele*, „dominantele", reperele de tip tetracordic (cel mult de tip tricordic) etc. 5. Raportată la parametri muzicali din sfera multivocalităţii*, se pot distinge s. istoric determinate privind melodia*, armonia (III, 2), polifonia*. Un s. *melodic, arm., polif.*, este caracteristic nu numai unei epoci istorice ci şi *stilului unui compozitor*. S. *dodecafonic** (ca şi cel serial*) înlocuieşte în ambele planuri — cel general şi cel individual — delimitările tradiţionale, melodicul, armonicul, polifonicul, ritmica fiind subordonate seriei* şi s. *serial*, cu ansamblul lor de reguli şi metode. *B.* ritmul* şi parametri acestuia: 6. S. *ritmic*, s. de organizare a succesiunilor de valori (I, 3) şi accente* în raport cu practica de creaţie, cu necesităţile reliefării melodiei, polif., cu dansul* cu improvizaţia* etc. Spontane sau raţional construite, s. ritmice nu beneficiază, ca de-altfel întregul domeniu al ritmului*, o aceeaşi constantă abordare „sistemică" şi analitică precum s. din domeniul intonaţionalului. ■ Descoperirea de către Brăiloiu a s. ritmice proprii muzicii pop. româneşti trebuie considerată ca fiind, în planul fenomenal-sistematic, una dintre cele mai însemnate de după constituirea concepţiei ritmice clasice. Spre deosebire de această concepţie, ce avea ca lege fundamentală diviziunea (1) valorii ritmice, celelalte s. ritmice puse la punct de Brăiloiu — *parlando giusto (giusto silabic), parlando rubato*, şi *aksak* (s. clasic a fost numit de Brăiloiu *divizionar*) — desvăluie alte legi dominante şi anume: *indiviziunea* valorii (cu abateri în *rubato** şi minime excepţii în *giusto*) şi constituirea oricăror entităţi morfologice, respectiv formule (II) ritmice, prin combinarea a numai două unităţi

cantitative: valoarea (corespunzînd silabei) lungă și scurtă. Indiferent dacă cercetările folcloristice vor impune o eventuală reclasificare a s., în s. și sub-s., legile ce le guvernează își vor dovedi în continuare valabilitatea și caracterul de generalitate. Acest caracter este generalizator în măsura în care unele muzici ce au viețuit în afara conceptului clasic, cele folc. actuale, cele tradiționale extraeurop., sau — mergînd la alte faze istorice — cele antice gr. (axate pe cantitatea silabelor lungi și scurte), cele medievale (axate pe modurile (III) ritmice proporționale), dar și cele moderne, precum acela al lui Messiaen (bazat, ca și *aksak*-ul, pe valorile adăugate, își găsesc în teoria emisă de cercetătorul român un tablou sistematic și o motivare de o excepțională valoare fenomenologică și structuralistă. De asemenea, constatarea că fiecare dintre s. sau sub-s., „separate" pe calea analizei*, corespund unor anumite genuri folclorice (ex. tipice: parlando giusto, genurilor rituale, parlando rubato, genurilor improvizatorice) stabilește o altă deosebire importantă față de muzica occid. cultă, în care s. ritmic este universal, indiferent de gen (I, 3) și formă*. Legitatea generală ca și această relație între gen și s., contribuie la instaurarea unui nou tip de gîndire componistică, sesizabil la creatorii interesați de universul muzicii folc. sau non-europ. În același sens a fost posibilă aplicarea concepției sistematice a lui Brăiloiu la realitatea artistic-estetică și structurală a muzicii lui Enescu precum și a altor compozitori autohtoni, relevîndu-se astfel contribuția românească la lărgirea conceptului contemporan de ritm. V. *variantă* (I, 1).

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumaine*, în: *Anuario musical del Instituto Español de musicologia del C.S.I.C.*, Barcelona, vol. VII, 1952, în trad. în: *Constantin Brăiloiu, Opere*, vol. I, Buc., 1967; același, *Le rythme aksak*, în: *Rev. de mus.*, Paris, déc. 1951, în trad. în: *C.B... op. cit.*; același, *Le rythmique enfantine. Notion liminaires*, în: *Les colloques de Wégimont*, vol. I, Paris-Bruxelles, în trad. în: *Stud. muzicol.*, Buc., nr. 1, 1965; Niculescu, Șt., *Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră*, în: *Stud. muzicol.*, Buc., nr. 8, 1957, același, *Importanța ritmului în structura melodiei și în stabilirea unei tipologii a creației muzicale românești*, în: *Rev. Muz.*, nr. 6, 1959; Țăranu, C., *Aspecte ale evoluției conceptului despre ritm în muzica secolului nostru*, în: *L. muzicol.*, nr. 1, Cluj, 1965; Firca, Gh., *Asupra unui principiu de variație specific creației contemporane românești*, în: *Stud. muzicol.*, Buc., vol. VI, 1970; același, *Die Giusto-Rhytmik und ihre Einwirkungen in der Musik Enescu*, în: *Enesciana I*, București, 1971; Firca, Clemansa, capitolul 12 din M. Voicana și colectiv, *George Enescu, monografie*, vol. II, Buc., 1971, pp. 971–979. (G. F.)

Sister v. **citola**.

sistra v. ***citola***.

sistrum v. **clopoței**.

sitar, instrument muzical de mare răspîndire în India. Are patru coarde principale (de metal) întinse pe o tijă de lemn destul de lungă, ce corespunde într-o cutie de rezonanță* de formă emisferică. Corzile principale, ce contribuie la construirea melodiei, sînt acordate (2): (ex.) iar altele două, secundare, redau fundamentala* și octava* ei, amplificînd prin rezonanță*



sonoritatea și totodată servind la realizarea ritmului. Se obișnuiește a se adăuga dedesubtul acestora și un număr însemnat de coarde cu efect rezonatoriu (coarde simpatice*). V. *lăută*. (L. B.)

sizigie (< gr. συζυγία „pereche") v. **dipodie**.

sizzle cymbal (cuv. engl.) v. **talgere**.

sîrba, joc* popular românesc, cu ritm binar*, răspîndit în toată țara cu diverse variante și denumiri (*în trei ciocane**, *la bătaie* etc.). Este cunoscut și de bulgari și sîrbi, care îl denumesc „joc românesc". S. se joacă în formație de semicerc, cu brațele pe umeri. Are o desfășurare vioaie, rapidă, în ocolire sau pe loc, cu pași săltați și încrucișați. (C. C.)

sketch (cuv. engl.) /sket/, „schiță"), termenul desemnează în orice gen, o lucrare muzicală de scurte dimensiuni și formă liberă. (R.G.)

skomorch (rus. скоморох) v. **jongleur**.

slave v. **doxastarion**; **doxologie**.

slavoslovie v. **doxologie**.

sleigh-bells (cuv. engl.) v. **clopoței**.

slide whistle (cuv. engl. /slaid wisl/) v. **jazzo-flute**.

s.m., abreviere* a indicației *sinistra mano* (it. „mîna stîngă"). V.: *abrevieri*; *încrucișare* (2).

smorzando (cuv. it. /smortsando/ „stingînd, atenuînd"), indicație dinamică* desemnînd o diminuare treptată a intensității (2). Sin. cu morendo*, cu deosebirea că s. se utilizează în cursul lucrării, iar morendo cu precădere la sfîrșitul acesteia.

sobornicariu (< sl. съборъ „adunare, întrunire"), carte de cîntări în notație (IV) muzicală, cîntate în sobor de către slujitori și cîntăreți*. S. cuprinde: cîntări ale vecerniei* („Lumină lină" și diferite prochimene), la litie („Bogații au sărăcit") și liturghie* (cîntări la vohodul mic); troparele* și condacele* triodului*, penticostarului* învierii; troparele, bogorodicele și condacele* acatistelor*; troparele și condacele mineiului*. Prima carte de acest fel a fost tipărită în București la 1914 de către Gherasim, episcop al Romanului. V. *Condacarion**. (S. B. B.)

societăți de concerte v. **concert** (1).

sociologia și psihosociologia muzicii. De la recunoașterea sau contestarea *caracterului social al fenomenului muzical* și pînă la afirmarea *sociologiei muzicii ca subdomeniu al sociologiei culturii*, implicit al sociologiei artelor, gîndirea europeană a parcurs momente de scepticism,

de cutezanță în cercetări sistematice și de certitudini științifice în această direcție. S-a crezut multă vreme, se mai susține încă și azi, că muzica este, în *ultimă instanță, un act individual de* trăire, de incantație* necondiționată în raport cu surse sonore sau cu *opera muzicală* creată și înțeleasă și ea tot după reguli intrinseci de plăsmuire — reguli ce ar fi exclusiv estetice și muzicale (v. compoziție (2)). Desigur că *trăirea* muzicii este un act individual. *Experiența* muzicală este însă un fenomen social intermediată de prezența nemijlocită a omului. Ea este ansamblul de *semnificări* pe care muzica le provoacă în propria conștiință, precum și în condițiile oamenilor și ale colectivităților prin tot ceea ce societatea a indus în fiecare dintre noi pe calea învățării, adică valorile, simbolurile, obișnuințele și orice conotații culturale ale percepției muzicale. *Gîndirea sociologică în artă* a fost determinată de prioritățile social-istorice ale sec. trecut — modernizarea și industrializarea. Transformările erau pregnante prin radicalitatea lor și au influențat atît modul de viață, evoluția instituțiilor sociale și culturale cît și concepția privind locul artei și al culturii în noile structuri și în dinamica societății. Pe plan intelectual o contribuție de seamă a avut-o procesul de *desincretizare* (v. sincretism) a fenomenului *total cultural însoțit de puternica mișcare* a ideilor în direcția formării unor *discipline autonome*, după modelul științelor naturii, discipline desprinse, în ultimă instanță, din trunchiul comun al filosofiei. Ideile-forță care au influențat emanciparea noilor *discipline ale umanisticii* (numite în epocă și „Științe ale spiritului") caracterizate prin specializare + autonomizare + metode „fizicaliste" au fost, pe de o parte, aprofundarea raționalismului și a consecinței sale teoretice directe, pozitivismul lui A. Comte ; pe de altă parte concepția „istoristă" și „dialectica". S-a deschis astfel drum larg *„universaliilor", „spiritului științific" modern* și aplicării lui în practica tehnologică a epocii noastre de care beneficiază și muzica contemporană. Analiza succintă a mișcării ideilor în sec. 19 arată că, în spațiul umanisticii, filosofia acceptă cvasi-autonomizarea unor domenii problematice care, la rîndul lor, favorizează noi discipline. O primă direcție a reprezentat-o *filosofia culturii* și *filosofia istoriei* cu tendința de a se transforma în științe sau teorii ale limbajului, ale literaturii, dramaturgiei, muzicologiei*, ale vizualului și chiar ale istoriei. S-au și constituit discipline corespunzătoare (lingvistica, *poetica, stilistica, semiotica, folcloristica, istoria* ș.a.). Estetica a jucat rolul de catalizator. O a doua direcție a fost cea a *filosofiei sociale* din care s-au diversificat, cu timpul, economia politică, sociologia generală, etnologia, politologia. Sub același impuls, sociologia generală s-a subdivizat în alte discipline printre care și *sociologia culturii* iar mai tîrziu și *psihosociologia*. Cu timpul însă, sociologia culturii (cultura fiind socotită ca fenomen global) a dezvoltat cîteva ramuri distincte printre care *sociologia artelor, sociologia cunoașterii, a științei, a religiei*, sociolingvistica. Diverse controverse au încurajat specializări mai adînci, mai ales în sociologia artelor și astfel au apărut preocupări distincte de *sociologia muzicii*, literaturii, spectacolului, artei plastice, filmului etc. Conjugarea cercetărilor de s. cu cele de etnologie au dus la apariția *etnomuzicologiei** după cum confluențe fertile cu psihologia au impulsionat studiile de psihologia artei, de psihanaliză și de psihosociologia artelor (legate mai cu seamă de fenomenul receptării). *Antropologia filosofică* a permis cooperări fertile cu sociologia ceea ce a încurajat apariția studiilor de *antropologie socială și culturală* (mai ales în sfera anglo-saxonă) și prețioase analize referitoare la sacralitatea simbolurilor muzicale în comunitățile arhaice, în obiceiurile pop., în structurile mentalităților mitice. Atît în sociologia culturii, cît și în teoria culturii și respectiv a artelor *istoria socială* și *istoria culturii și civilizației* a potențat perspectiva *istoristă* asupra fenomenelor socio-culturale. Materialismul și dialectica istorică au adus fundamentări noi în procesul sociologizării. O a treia direcție a filosofiei a făcut posibilă autonomizarea disciplinelor *logico-epistemologice* care, la rîndul lor, cooperînd cu matematica, cu teoria informației și comunicării sau cu teoria sistemelor a oferit deschideri de asemenea insolite, atît în consolidarea teoriilor culturale (a muzicologiei) cît și a celor sociale (mai cu seamă asupra fenomenelor mass-media). Desigur că au existat rezistențe din partea muzicologiei în ce privește oportunitatea teoretică de a renunța la problematica socială ca parte integrantă a teoriei muzicii și a istoriei muzicale. Muzicologia se preocupă de apariția și dezvoltarea discursului muzical, a formelor *și legilor pe care expresia muzicală* le dobîndește, a tehnicilor și concepțiilor care orientează evoluția genurilor și modalităților de compoziție și interpretare*. S. care, într-o *viziune sistemică*, trebuie înțeleasă în contextul medierilor culturii globale și a celorlalte domenii ale artei, analizează și interpretează nu demersul muzicologic ci *formele vieții muzicale* în care discursul muzical devine eveniment social, satisfăcînd, transformînd sau contestînd instituții și obișnuințe perceptive ale grupurilor umane. Se știe că reprezentanții *esteticii puriste* (Herbart, Hanslick, Croce, Bermond sau Brelet) considerau muzica *drept o „combinație pură de sunete" sau* „forme în sine" concepție care și-a pus amprenta pe numeroase creații muzicale postromantice. Reacția *esteticii sociale* (J. J. M. Amiot, Mme de Staël, H. Taine, Ch. Lalo, Plehanov, Lukács, Munro ș.a.) a contribuit la reevaluarea implicațiilor extraestetice din perspectiva „spiritului epocii", în funcție de diversele opțiuni ideolo-

gice adoptate. Societatea sec. 20 însă a evidențiat și mai mult dimensiunea socială a fenomenului muzical și gradul de socializare crescîndă în și prin spațiul sonor creat. Se vorbește azi de o specifică „stare de muzicalizare" a lumii prin existența unui autentic univers sonor, a unui „environ", a unei „ecologii sonore", *prin solidaritatea participării* la acest „cimp cultural" care induce senzații trăite de transă sau de catharsis colectiv, prin festivaluri* și concursuri, publicitatea, industria culturii muzicale și dependența — la scară planetară — de evenimentul muzical transmis prin mijloacele de comunicare. Recunoașterea necesității sociale a muzicii, credibilitatea formelor ei expresive, a forței sale evocatoare pentru spiritualitatea colectivităților care o trăiesc, deci *organizarea socială a sunetului* și chiar a zgomotelor* (J. Attali) diferă de la un popor la altul, de la o epocă la alta și chiar de la o categorie socială la alta, *reflectîndu-se în ideologii și în politicile culturale* ale statelor. Raporturile dintre *muzică* și *societate* au devenit atît de complexe încît ele se cuvin analizate, disociate, diagnosticate și anticipate *în variatele lor evoluții. Chiar și istorici ca* Jules Combarieu sau mai de curînd Arnold Hauser n-au putut depăși o fază de conotație sociologică la istoria muzicii*. Sociologia s-a desprins din filosofia socială — sub incidența ideilor lui Saint-Simon, Marx, A. Comte, Fr. le Play, H. Spencer sau A. de Tocqueville — devenind o disciplină care *analizează, cu* mijloace științifice, realitatea și acțiunea socială la nivel *macrosocial* (al marilor colectivități) sau raporturile interumane în cadrul *grupurilor mici* formînd, în acest caz, obiectul de studiu al *psihosociologiei*. ■ S., considerată ca o componentă a sociologiei culturii, cercetează — descrie și explică — ordinea și acțiunile sociale ce sînt implicate în diversele forme ale vieții muzicale, reproducerea și/sau schimbările structurilor, funcționalitatea sau disfuncționalitatea sistemului de relații și valori (instituții) ale lumii muzicale, evidențiind regularitățile disociabile ale fenomenelor sociale *muzicale, determinîndu-le riguros și controlabil* prin metode și tehnici științifice. Identificarea unor asemenea regularități oferă suportul generalizărilor sociologice — fără a fi excluse *însă situațiile particulare sau „studiile de caz"*, — regularități care se dovedesc că reprezintă *pattern*-uri sociale și culturale, adică forme sociale coerente și relativ stabile ale vieții muzicale. În spațiul de confluențe socio-muzicale s-a conturat încă din sec. 19 o problematică specifică care s-a îmbogățit *treptat. Încă din* 1887 Georg Simmel considera muzica drept un model de *comunicare* interumană și ca o expresie a vieții sociale (deși în *Etudes psychologiques et ethnologiques sur la musique* nu disocia *sociologia ca domeniu autonom). Tot* așa avea să interpreteze mai tîrziu fenomenul socio-muzical și J.-M. Goyan în *L'art du point de vue sociologique*, precum și Pitirim Sorokin cu analizele sale asupra variațiilor stilistice în spațiu și timp sau a intercondiționărilor ce se produc între procesele socio-culturale și formele sau *expresiile creațiilor artistice*. O analiză a *comportamentului muzical* întreprinde Max Weber în studiul său *Les bases rationnelles et sociologiques de la musique* (1921), din care nu lipsește și perspectiva istorisită prin comparațiile între asemenea comportamente artistice ale comunităților. Weber încearcă o argumentare cauzală a condiționării sociologice (economice și morale chiar) a vieții muzicale, a formelor *pe care le îmbracă discursul muzical. În spiritu* analizei raționaliste el folosește chiar calculu l logico-matematic, sporind interesul ulterior pentru rigoare științifică în cercetarea sociologică *fără a neglija însă, prin analiza comprehensivă*, singularitatea fenomenelor muzicale. Desigur că, în contextul socio-cultural pe care l-am numit *formele vieții muzicale*, un rol deosebit revine experienței muzicale sau modalităților de *trăire* socialmente perceptibile, a operelor muzicale, în toată varietatea formelor, genurilor și simbolurilor pe care le comunică. În acest sens considerăm remarcabile lucrările de sinteză ale lui Alphons Silbermann (*Introduction à une sociologie de la musique*, 1955 și *The sociology of music*, 1963) folosit și în redactarea acestui articol). El socotește că s. aduce în centrul investigațiilor sale omul ca „ființă socio-artistică" avînd la baza acestei relații „trăirea artistică" prin care se creează „cîmpul acțiunii culturale" sau determinantele sociale ale „percepției estetice" după *Pierre* Bourdieu. În timp ce sociologia muzicii și a culturii în general se îndreaptă spre *cercetarea empirică* a acestor fenomene nu puține au fost tendințele spre o *sociologie speculativă, de esență filosofică*, care continuă, fie tradiția hegeliană și marxistă printre altele, de absolutizare a universalului uman și social, fie resurecția experienței individuale, *a proscrisului și alienării*, ca *în scrierile* filosofilor critici din Școala de la Frankfurt, printre care Th. Adorno, Marcuse sau Ghelen. În concepția lui A. Silberman, s. (ca și a artei) ar trebui să urmărească trei scopuri principale : (a) evidențierea caracterului dinamic al fenomenului social al artei în variatele sale forme de expresie ; (b) elaborarea unei înțelegeri universal inteligibile asupra devenirii vieții artistice, a transformărilor ei prezente și viitoare ; (c) formularea unor legi care să permită premoniția și consecințele devenirii fenomenului social al artei. Propunem, în cele ce urmează, o interpretare din perspectiva *sociologiei comunicaționale* a fenomenului cultural, cu aplicație la viața muzicală, considerîndu-se că subsistemele avute în vedere se află în interrelații complexe, între acestea și sistemul orînduirii sociale (glo-

bale). 1. *Nivelul elaborării şi producţiei de „opere" muzicale* în care distingem: a) *statutul socio-profesional al creatorilor*, compozitori şi interpreţi, anonimi, amatori, profesionişti; formarea, şansele afirmării artistice şi recunoaşterea lor socială; libertate şi angajare artistică în creaţie; b) *sociologia operei muzicale*, condiţionările social-istorice ale apariţiei şi evaluarea semnificaţiilor sociale ale conţinutului; apariţia *şi afirmarea genurilor (I) muzicale, tendinţelor*, şcolilor şi curentelor în expresia şi formele discursului muzical; tradiţie şi inovare; dezvoltarea materiei sonore; muzica şi textul literar, dansul*, filmul etc.; c) *producătorii individuali sau colectivi* care transpun operele muzicale în structuri de comunicare socială prin editare, discuri*, benzi audio şi video, publicaţii de specialitate, transmisii radiotelevizate şi întreaga viaţă a spectacolului muzical (regizori, impresariat, concursuri, festivaluri etc.): dezvoltarea tehnologiei muzicale de la instr. la mijloacele electronoacustice; montările producţiilor muzicale. 2. *Mediul socio-cultural instituţionalizat* reprezentînd experienţa unei comunităţi condensată în instituţii, norme şi alte mecanisme de filtraj, orientare şi control social a vieţii muzicale printre care: a) *instituţii profesionale* (Uniuni şi sindicate); b) *instituţii de coordonare a politicii culturale*, de orientare, finanţare şi gestiune; c) *critica de specialitate* şi statutul ei social; d) *instituţii de difuzare a operelor* şi producţiilor muzicale, societăţi filarmonice, organisme de impresariat şi marketing, societăţi şi reţele radio-TV, discoteci*, biblioteci de specialitate, case de înregistrări şi edituri, magazine etc.; e) *organisme de învăţămînt** muzical şi de cercetare ştiinţifică; f) *nivelul de organizare al comunităţii* sociale, gradul de omogenitate culturală, muzica şi clasele sociale, structura socială a timpului liber, accesibilitatea culturală, conştiinţa tradiţiilor cultural-muzicale şi rolul social-politic al vieţii muzicale, dezvoltarea socială a celorlalte forme de viaţă artistică şi spirituală, modele informale ale vieţii muzicale (audiţii private, circulaţia imprimărilor ş.a.), structurile noului environ sonor, vibraţii, poluare şi securitate sonoră colectivă, economia vieţii muzicale; oraşele muzicale, spaţii şi arhitectura destinată muzicii. 3. *Nivelul receptanţei muzicale* are profunde implicaţii socio-culturale, relaţia muzică-publicuri devenind esenţială. Receptarea muzicii are *motivaţii* diferite şi presupune *comportamente* variate după cum este investigată la nivelul indivizilor, a microgrupurilor sau a comunităţilor mari, a celor etnice, a maselor; după natura intercomunicării acestora; după sistemul de referinţă axiologică şi culturală al fiecărui nivel, sistem necesar valorizării, selectării şi asimilării creaţiei muzicale. Formarea publicurilor şi dinamica transformării acestora prin reevaluarea apartenenţei, a gusturilor, a prestigiului social, a formelor de evaziune sau contestaţie, a rolului liderilor de opinie, a noilor mitologii muzicale; evoluţia limbajului, clişeului vestimentar, ritmicităţii şi armoniei odată cu tehnologizarea spectacolului muzical; individualizare şi masificare în receptarea muzicală; formarea publicurilor în funcţie de vîrstă, de genuri ale muzicii, de instituţii, de programele mijloacelor de difuzare în masă etc. Există şi *alte puncte de vedere în ce priveşte problematica* specifică a sociologiei muzicii dar pentru a nu fi confundate cu cele ale filosofiei culturii sau ale muzicologiei şi esteticii, trebuie avut în vedere metodele, tehnicile de investigare şi prelucrare a datelor, precum şi specificul sociologic al interpretării rezultatelor. De exemplu, Ivo Supičić, în *Musique et Société. Perspectives pour une sociologie de la musique*, Zagreb, 1971, prezintă o tematică dezvoltată şi un program de investigaţie sociologică în acest domeniu. *Pluralismul culturilor muzicale* necesită nu numai cercetări în direcţia stabilirii *identităţii lor socio-culturale* dar şi a *legitimităţii* diverselor forme ale vieţii muzicale, compararea şi *intercomunicarea* dintre ele. Şi formele istorice ale vieţii muzicale constituie un domeniu de investigare sociologică pe baze documentare dintr-o perspectivă inconfundabilă faţă de cea istorică propriu-zisă. *Psihologia** *muzicii* s-a afirmat însă, cu precădere, în procesul de transmitere şi receptare a mesajelor muzicale în cadrul mijloacelor de comunicare în masă şi a influenţelor exercitate de difuzarea lor în grupurile mici, în comportamentul şi interrelaţiile celor care alcătuiesc microgrupul (3 pînă la 20 şi chiar mai multe persoane, cum ar fi grupul familial, de prieteni sau colegi, de club sau de formaţie muzicală restrînsă ş.a.). *Metodele şi tehnicile ştiinţifice* la care recurge investigarea sociologică sînt multiple mai cu seamă în direcţia *cercetării empirice*, a investigaţiilor *directe* efectuate chiar în cîmpul de evenimente muzicale ce interesează (sînt posibile şi cercetări indirecte sau *secundare* atunci cînd apelăm la *sursele documentare* sau la informaţiile din *băncile de date* provenite din alte cercetări întreprinse). Aplicarea metodelor riguroase solicită participarea sau îndrumarea cercetărilor de către *persoane specializate*. În domeniul muzicii este recomandabil ca sociologul să cunoască problemele muzicale şi să colaboreze cu specialiştii din acest domeniu. *Alegerea temelor* de studiu şi stabilirea aspectelor specific sociologice devine o preocupare esenţială din care decurge şi cadrul sau *eşantionul* ce urmează a fi investigat cît şi stabilirea căilor de analiză. *Stabilirea eşantioanelor* se face pe baza calculului *statistic* (nu orice segment de public poate forma un eşantion care să ofere date pertinente studiului). Se pot stabili şi arii mai întinse în care se pot efectua *monografii sociologice*, metodă folosită mult de etnomuzicologi şi de antropologia

culturală. Este recomandabil ca o investigaţie sociologică să fie precedată de o cunoaştere suficientă a *problemelor* pe care fenomenele sau colectivităţile studiate le ridică aşa după cum, înaintea efectuării cercetării propriuzise, este necesară *pretestarea instrumentelor* de observaţie sau de anchetă ce le vom folosi pentru a stabili o maximă adecvare a lor la specificul fenomenelor. De asemenea, abordarea unei cercetări socio-muzicale presupune adoptarea unei metodologii prin care se stabileşte obiectivul cercetării, se formulează temele principale ale analizei (caracteristici şi dimensiuni), se formulează întrebările pentru interviu, sau pentru chestionar sau chiar pentru observaţia directă (prin participare sau nu) astfel încit culegerea datelor despre fenomen, fie pe un caz, citeva cazuri sau pe eşantioane, să poate fi apoi prelucrate după reguli care cer ca datele să fie compatibile cu descrierea, măsurarea sau interpretarea, cauzală sau nu, a obiectului studiat. Desigur că există diferenţe importante pentru cercetare, între caracteristicile ce pot fi descrise cantitativ şi între opiniile sau chiar atitudinile şi aspiraţiile declarate şi care vor necesita metode adecvate (scale de atitudine, analiza spaţiilor de atribute, analize multivariate, a structurilor latente, analiza de conţinut, factorială, de varianţă etc.). Sociologia foloseşte şi analiza de sistem, analize structural-funcţionale sau chiar analize prin modelizare (aplicarea metodelor matematice şi probabilistice). Metoda chestionarului pe cit pare de facilă pe atit este de riguroasă în condiţiile pe care le cere în folosirea ei. ■ *Sociologia muzicii în România* nu are o prea bogată tradiţie. Putem spune că cercetările mai vechi şi mai noi asupra folclorului* muzical şi etnomuzicologia aşa cum a fost aplicată de C. Brăiloiu şi G. Breazul (încurajat de Şcoala sociologică de la Bucureşti) constituie un filon de reală valoare pentru cercetarea sociologică cu care uneori se şi confundă. De asemenea, studiile mai recente de *etnocoreologie* (dansurile naţionale) se conjugă fericit cu cele de muzică. După ultimul război mondial s-au întreprins studii sociologice de teren în cadrul unor centre de specialitate, de regulă în domeniul culturii şi al culturii de masă, al istoriei artelor şi esteticii. *Rezultatele multor investigaţii există ca* rapoarte de cercetare nepublicate sau comunicări ştiinţifice. Amintim printre specialişti pe: M. Voicana, Lucia-Monica Alexandrescu, Elena Zottoviceanu, V. Popescu-Deveselu, P. Câmpeanu, P. Caravia, M. Lunca, C. Schifirneţ, H. Culea, Clemansa-Liliana Firca, Speranţa Rădulescu, C.-D. Georgescu, Ghizela Suliţeanu, N. Tertulian, M. Caloianu, Ş. Steriade.

Bibliogr.: Simmel, G., *Études psychologiques et ethnologiques sur la musique*, în: *Zeitschrift für Völkerpsychologie*, vol. 13/1887; Combarieu, J., *La musique, ses lois, ses évolutions*, Paris, 1907; Sorokine, Pitirin, *Society, Culture and Personality*, New York, 1912; Weber, M., *Les bases rationnelles et sociologiques de la musique*, în: *Economie et société*, 1925; Lalo, Ch., *Eléments d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, 1939; Adorno, Th. W., *Philosophie der neuen Musik*, 1949; acelaşi, *Einleitung in die Musiksoziologie*, 1962; Belvianes, M., *Sociologie de la musiques*, Paris, 1951; Brelet, Gisèle, *L'interprétation créatrice. Essai sur l'exécution musicale*, 2 vol., Paris, 1951; Silbermann, A., *Introduction a une sociologie de la musique*, Paris, 1955; Farnsworth, P. R., *The Social Psychology of Musik*, New York, 1958; Engel, H., *Musik und Gesellschaft*, Berlin, 1960; Bonnop, R., *Sociologia de la musique*, în: *Traité de sociologie* (coord. E. Gurvitch), Paris, vol. II, 1960; Brăiloiu, C., *Opere*, vol. I, Buc., 1967; Siohan, R., *Histoire du public musical*, Lausanne, 1967; Breazul, G., *Pagini din istoria muzicii româneşti*, Buc., vol. I, 1968; vol. IV, 1977; Karlensicky, Vl., *Enquête sur la musicalité contemporaine*, Praga, 1964; 1968; Caravia, P., *Cultura ca problemă informaţională*, în vol.: *Psihosociologia culturii de masă* (coord. Tr. Herseni), Buc., 1968; acelaşi şi colab., *Cercetări comparative privind influenţa acţiunii cultural-educative... asupra populaţiei active din Municipiul Buc.*, Laboratorul de sociologie urbană, Raport de cercetare nr. 8586/1972–1974; acelaşi, *Interesul pentru festivalurile de artă şi spectacolele de masă*, în: *Astra*, nr. 103/1973; acelaşi, *La culture et le public*, în: *Revue Roumaine*, nr. 5/1979; acelaşi, *Dimensiunile sociale ale vieţii muzicale*, în: *Muzica*, nr. 8/1980; acelaşi, *Sociologia formelor vieţii muzicale*, în: *Muzica*, nr. 3/1981; P. Caravia (coord.), M. Luncă şi colab.: *Comunicarea interumană şi implicaţiile ei asupra vieţii sociale în cadrul urban*, Buc., Labor. etc. Raport de cercet. nr. 3917/1974–1975; Rumbelon, A. S., *Music and Groups: an Interactionist Approach to the Sociology of Music*, Teză de doctorat, la Minessotta University, 1969; Supičić, Ivo, *Musique et société. Perspectives pour une sociologie de la musique*, Zagreb, 1971; Voicana, M., *Spre o sociologie a muzicii*, în: *Viitorul social*, nr. 2/1972; acelaşi, *Premisele sociologiei muzicii*, în: *Muzica*, nr. 9/1974; De Clerq, J., *Le public de concerts à Bruxelles*, în: IRASM, Zagreb, nr. 1, 1972; Câmpeanu, P., *Radioteleviziune, public*, Buc., 1972; Beaud, P. şi Willner, A., *Musique et vie quotidienne. Essai de sociologie d'une nouvelle culture*, Paris, 1973; Moles, A., *Sociodinamica culturii*, trad. rom., Buc., 1974; Beaud, P., *Musiques, masses, minorités, marginaux*, în: IRASM, nr. 1/1974; Nattiez, J.-J., *Sur les relations entre sociologie et sémiologie musicales*, în: IRASM, nr. 1/1974; Stahl, H., H., *Teoria şi practica institutiilor sociale*, Buc., vol. I–II, 1974–75; Firca, Clemansa şi Firca, Gh., *Teze şi concepte în cercetarea sociologică muzicală actuală*, în: *Studii de muzicologie*, vol. XII, Buc., 1976; Attali, J., *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, 1977; Tertulian, N., *Theodor W. Adorno – filosof şi sociolog al artei*, în vol.: *Experienţă, artă, gîndire*, Buc., 1977; acelaşi, *Contribuţii contemporane la sociologia muzicii*, în vol.: *Perspective contemporane*, Buc., 1981; Schifirneţ, C., *Comportament şi opţiuni culturale ale tinerilor*. Raport de cercetare (Centrul de cercetări pentru problemele tineretului), Buc., 1981; Nicolau, Irina şi Rădulescu, Speranţa, *Considerations critique sur le spectacle du folklore contemporain*, în: R.R.H.A., tom 18/1981, republ. în vol. *Seimeiotiki kai koinonia*, Tessaloniki, 1979; *Revue International des sciences sociales* (Les arts dans la société), UNESCO, 4/1968; *Muzica şi publicul*, vol. coord. de: Mircea Voicana, Lucia M. Alexandrescu, Vladimir Popescu-Deveselu; *Texte zur Musiksoziologie* (coord. Tibor Kneif), Köln, 1975; *Musique et société*, UNESCO, nr. 1, vol. 1, 1973 (din cuprins: *Son, environnement et communication*; *La nouvelle communauté musicale*; *La musique dans la société contemporaine*; *Musique, sociologie, technologie*). (Pa. C.)

sogetto (cuv. it., „subiect") v. **andamento; fugă; subiect; temă.**

sol, (în solmizaţie*) a cincea silabă a hexacordului* (în sensul lui *g**, *c** sau *d**); denumirea celei de-a cincea trepte* a gamei* în limbile romanice (echivalentul lui *g** din limbile germanice).

Solesmes, şcoala de la ~, important centru de cercetări muzicologice, constituit în cadrul mînăstirii Ordinului Benedictinilor din Solesmes (mică localitate din apropierea oraşului fr.

Le Mans), a cărei activitate, desfășurată în a doua jumătate a sec. 19 și începutul sec. 20, are drept scop restaurarea cîntului gregorian* în forma sa originară. În rîndurile primei generații de călugări care abordează studiul comparat al manuscriselor datînd din sec. 9—10 se distinge Dom Joseph Pothier, care alcătuiește, între anii 1860 și 1868, o primă copie a *Gradualului* (2) gregorian și editează, în continuare, un însemnat număr de culegeri de texte literar-muzicale necesare oficierii slujbelor bis. cat. (ex. *Liber Gradualis* în 1883; *Imnarul* în 1885; *Liber Antifonarius* în 1891 etc.). Dom Pothier publică în 1880 studiul de referință intitulat *Les Mélodies gregoriennes d'après la tradition* în care determină reguli pentru citirea și interpretarea vechilor neume (v. notație (III)), relevă faptul că ritmul „liber" propriu *cantus planus**-ului (numit în ev. med. *ritm al prozei*) este subordonat textului literar, fără a cuprinde unități fixe de durată* și fondează o nouă disciplină muzicologică: *paleografia muzicală*. A doua etapă în activitatea școlii este marcată de editarea — începînd cu anul 1888 — a publicației *La Paléographie musicale*, sub conducerea lui Don André Mocquereau (unul dintre primii elevi ai lui Dom Joseph Pothier), publicație ce urmărea atît reproducerea — prin fototipie — a celor mai caracteristice manuscrise vechi cît și prezentarea metodei de descifrare a textelor publicate și comunicarea rezultatelor obținute de benedictini. Mocquereau elaborează o teorie proprie asupra ritmului cantilenei* greg., bazată pe studiul atent al accentului* lb. lat. și al consecințelor acestuia în plan muzical (în: *Etudes sur l'accent tonique latin et la psalmodie grégorienne; Du rôle et de la place de l'accent tonique latin dans le rythme grégorien* etc.). Încununarea eforturilor depuse de muzicologii din S. este reprezentată de publicarea unei Ediții Vaticane a celor mai importante texte din serviciul bis. cat., restaurate într-o manieră care se dorește conformă izvoarelor autentice. În pofida criticilor aduse de cercetătorii moderni rezultatelor la care a ajuns școala din S., meritul ei constă în susținerea unei acțiuni ample de investigare științifică a textelor greg. elaborate în ev. med. timpuriu, de stabilire a unei concordanțe între scrierea neumatică și cea contemporană, de revelare a existenței *ritmului liber* anterior celui *măsurat*, de reliefare a semnificației artistice a *cantus planus*-ului. (C. A. B.)

solfegiere (< it. *solfeggiare* „a solfegia") citirea vocală a notelor* muzicale pronunțînd denumirea lor silabică, intonat sau simplu vorbit, în măsura* indicată la cheia* compoziției. Se practică uneori mixt, împreună cu vocaliza*, pronunțînd, în solfegii*, numai vocale în pasajele formate din multe note rapide. S. *a* (sau *di*) *prima vista**, intonarea în măsură a notelor muzicale ale unui solfegiu* fără a-l fi cunoscut dinainte. Corespunde cu paralaghia din cîntarea psaltică neobizantină (v. bizantină, muzică). Sin. (înv.) *solfiare*. (D. U.)

solfegiu (< it. *solfeggio* < it. *solfa* „note* muzicale") **1.** Compoziție* didactică creată pentru exerciții vocale de citire a muzicii și a notării ei prin dicteu*. **2.** Disciplină de bază pentru descifrarea melodiilor și pentru a dezvolta auzul și simțul frazării (2) în elementele sale esențiale (ritm*, dinamică (1), culoare și stil*), cu ajutorul solfegierii*. Presupune o bună cunoaștere a teoriei* generale a muzicii și cuprinde două părți: a) intonarea notelor pronunțînd denumirile silabelor în măsura* indicată la cheie* sau numai scandînd aceste denumiri, fără a le cînta, și b) dictarea muzicală (dicteul) și notarea respectivă, după auz. Se deosebește de vocaliză*, care se execută pronunțînd numai vocale, în general pe un număr mare de note. Există o vastă literatură cuprinzînd s., compuse de specialiști vechi și moderni în învățămîntul cîntului (N. Vaccai, P. Concone, G. Crescentini, F. Abt, G. Duprez, Luetgen, I. Dumitrescu ș.a.). (D. U.)

solfiare v. **solfegiere**.

solist (< it. *solista*), interpret vocal sau instrumental căruia i se încredințează *solo**-ul (partea solistică) în cuprinsul unei lucrări muzicale. S. poate cînta singur, așa cum arată însăși etimologia cuvîntului, sau, mai des, poate fi însoțit de un acomp. (pian, orch. sau formație coral-instr.). În aceste cazuri, s. se va detașa de rest prin calitățile proprii și importanța părții muzicale ce o susține. În operă*, s. vocali li se încredințează roluri principale (de mai mare întindere), avînd de interpretat arii* importante, cu pasagii de subliniată cantabilitate sau bravură. S. instrumentiști au în repertoriu piese de virtuozitate și concerte (2) în care calitățile lor sînt puse în valoare. V.: *solistic, caracter; cîntăreț* (1); *voce* (1). (I. R.)

solistic, caracter ~, trăsătură distinctivă a unui fragment dintr-o lucrare muzicală, în care un singur interpret iese în prim plan față de restul ansamblului*, prin virtuozitate*, importanță expozitivă, tematică, melodică etc. V. *solo; solist*. (I. R.)

solmizare (**solmizație**) (fr. *solmisation*; it. *solmisazione*), sistem de solfegiere* propriu, bazat pe 7 hexacorduri* alăturate și utilizat de Guido d'Arezzo* (Guido Aretinus) în cazul melodiilor care depășeau ambitusul (1) unui hexacord. Cînd melodia ajungea (ascendent) la ultima notă a unui hexacord și trebuia să continue, se făcea o *mutație* (2), adică se trecea în hexacordul alăturat în dreapta (v. fig.). Regula fixă era aceea ca semitonurile* actuale *si-do* și *la-si bemol* să fie denumite și citite totdeauna *mi-fa*, acest semiton devenind un fel de „centru modulator". În ex. de mai jos, primul rînd repre-

zintă notele actuale, iar rîndul al doilea pe cele corespunzătoare în s. :

do re mi fa sol la si bemol la sol fa
ut re mi fa sol *mi fa mi* sol fa.

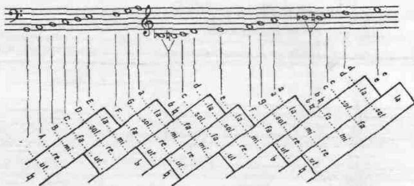
Aici se face o mutație din hexacordul natural *în cel cu bemol (moale)*, căruia îi aparțin notele *mi-fa-mi* tipărite cu litere cursive. În ex. următor :

sol la si do re mi fa mi re mi re do si
ut re mi fa sol *mi fa mi* sol la sol fa mi

se face o mutație din hexacordul cu becar (dur) în cel natural. După mutație, melodia revine în ambitusul hexacordului inițial. Se observă în ambele exemple că după *sol* urmează (ascendent) *mi. Din combinația acestor două silabe derivă și termenul de s.* ■ *Scara muzicală* utilizată de Guido și în care se încadrau vocile (1) bărbaților și copiilor cuprindea 20 de sunete $(\Gamma, A, B, \ldots \frac{d}{d'} \frac{e}{e'})$, transcrise în notația actuală pe portativul din fig. Trebuie subliniat că cei doi *si bemol* nu sînt sunete cromatice în sensul *actual* (v. *cromatism*), ci sunete aparținînd hexacordului cu bemol. De aceea, scara de pe portativ trebuie interpretată ca o suprapunere de două scări diferite : una cu 20 de sunete cu *si becar* și alta cu 20 de sunete cu *si bemol*. În partea gravă a scării nu există *si bemol*, deoarece aici nu sînt posibile decît *hexacordurile dur* folosite în lucrările teoretice pînă după începutul sec. 18, *cînd au fost părăsite hexacordurile* (prin adoptarea generală a octavei*) și s., în favoarea solfegierii octavice (cu silabe în țările latine și cu litere în cele germano-engleze). Pentru ca discipolii să rețină ușor în memorie hexacordurile și regulile s., Guido a stabilit metoda mnemotehnică cunoscută sub numele de *mînă armonică* (guidoniană). Este probabil *că* în stabilirea metodei sale de s. (expusă în lucrarea *Micrologus de disciplina artis musicae*), Guido s-a inspirat de la unitatea de solfegiere utilizată în antic. gr. Această unitate era un tetracord* de tip dorian, pe care se aplicau silabele *te-to-ta-ti*. Ultimele două, *ta-ti*, desemnau totdeauna intervalul *de semiton, în oricare alt tip de tetracord*. Sin. *Ars solfandi* (în lb. lat. medievală). V. : *gamă ; notație muzicală* (III).

Bibliogr.: Lange, G., *Zur Geschichte der Solmisation*, în: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig, 1900, p. 535 și urm.; Della Corta A. și Pannain, G., *Storia della musica*, 3 vol., Torino, 1936 (D. U.)

solo (cuv. it. „singur"), indicație în partitură* ce desemnează detașarea solistică* temporară a unui *interpret vocal sau instrumentist dintr-o* partidă (1). Revenirea solistului* la partida comună se face prin *tutti* (2), *a due**, *a tre* (1). V. și *divisi*.



Solmizare. Jos: tabloul sinoptic al celor 7 hexacorduri pe care se baza solmizarea, cu denumirea compusă a sunetelor. Sus: transcrierea sunetelor în notația actuală.

Γ—E și cel natural *C—a*. Pentru determinarea poziției ocupate pe scara înălțimilor (2), notele se citeau în s. cu numele compuse care rezultă de pe fig. Ex. : *cei trei do* de pe portativul nostru se citeau, de la grav spre acut, *C-fa-ut, c-sol-fa-ut* și *c-sol-fa*. Reiese clar că nu pentru a înlocui notația* literală a introdus Guido silabele *ut, re, mi*, ... Denumirile atît de complicate ale sunetelor („crucea și tortura învățăceilor" după expresia unui scriitor de epocă) au fost

solz de pește, pseudoinstrument (v. instrumente), pe care executanții îl introduc între buza de jos și partea inferioară a danturii, punîndu-l în vibrație prin coloana de aer a expirației. (L. B.)

somata (gr. σώματα) (BIZ.) v. **notație** (IV).

son 1. (< sp. *son* sau *son montuno*) Dans *popular al negrilor cubanezi, alcătuit din două* secțiuni contrastante ritmic și agogic* (refren* și „*montuno*"), executat de către un solist*

vocal, grup coral şi orch. cu componenţă tipic latino-amer. : tres, chitară*, maracas*, guiro*, bongos*, marimbafon*. Dansul, atestat documentar încă din sec. 16, a cunoscut o rapidă răspîndire începînd de prin *1920. II.* (< fr. *son;* germ *Son).* Unitate de măsură pentru senzaţia subiectivă de intensitate sonoră. V. *bel.* (S. R.)

sonagli (sonagliera) (cuv. it.) v. **clopoţel.**

sonare (cuv. it. „a cînta la un instrument"), verb care, spre deosebire de *cantare* (it. „a cînta"), indică execuţia instrumentală a unei lucrări muzicale. Se află la originea termenului *sonata**, care, în sec. 16—17, desemnează orice piesă destinată unuia sau mai multor instr. (C. A.B.)

sonată (< it. *sonata).* Iniţial, spre sfîrşitul sec. 16, s. desemna orice piesă muzicală „sunată" (v. *sonare)* la instrumente, spre deosebire de *cantata** destinată pentru a fi cîntată de voci (1) umane. Denumirea de *toccata** era rezervată pentru piesele afectate instr. cu claviatură* : *canzona** *da* (sau *a) sonar* este forma principală a muzicii instr. în sec. 16. Foloseşte, ca şi ricercarul* tehnica imitaţiei* polif. preluată din vechiul motet*, dar are un conţinut laic inspirat din chanson*-ul fr. *(canzoni alla francese).* Exemple la A. Gabrielli, 1571. Se foloseau instr. de coarde, instr. de suflat din lemn sau din alamă. Forma era constituită din mai multe părţi contrastante prin mişcare (2), măsură* şi scriitură, deseori variată*, încheindu-se cu o coda*. La început, piesele nu erau de sine stătătoare ci reprezentau transcripţii* ale vechilor motete şi madrigale*. Regruparea vocilor (2) în partitură* (v. intabulare* < it. *intavolare)* se practica mai ales pentru orgă* şi cu unele aranjamente*, pentru lăută* (v. tabulatură). La începutul sec. 17, s. instr. se împarte, după destinaţia ei, în *Sonata da chiesa* (s. „de biserică") şi *Sonata da camera* (s. „de cameră"). Prima este o urmare a canzonei şi cuprinde patru părţi : I *Grave* (omofonă* sau cu imitaţii polif.); II *Allegro* (fugato*); III *Andante* (omofonă, în măsură ternară*); IV *Allegro* sau *Presto* (fugato* sau omofonă). Tonalitatea (2) este păstrată în mod unitar. Finalul (1) are deseori caracter de dans (gigă*, menuet* sau gavotă*). Exemplele cele mai bine cristalizate le întîlnim la Corelli (op. 5, 1700), la Muffat, Couperin Kuhnau. Cea de-a doua, *Sonata da camera* s-a identificat cu suita* instr. (= partita*). *Trio-S.* (echiv. it. *sonata à trè)* reprezintă un gen (1, 2) cameral specific (sec. 17) scris pentru două instr. (vl. sau instr. de suflat) cu *bas continuu** (orgă* sau clavecin* ale căror voci (2) grave sînt întărite de o viola de gamba*). Exemple remarcabile la G. Gabrieli, Salomon Rossi, Corelli ş.a. Spre sfîrşitul sec. 17 deosebirea dintre *sonata da chiesa* şi *sonata da camera* dispare şi se ajunge la o cristalizare mai precisă a formei* de s. ■ S. *monotematică.* Este o formă (II) ternară* avînd următoarea schemă : o temă* *A* este expusă în tonalitatea principală ; după o scurtă amplificare, modulează (v. modulaţie) spre o tonalitate vecină (a dominantei* sau paralela*) ca, după bara (*II, 4*) de repetiţie, să fie reexpusă în tonalitatea principală. Modelele exemplare iniţiate de un Corelli au fost preluate şi duse la împlinire de D. Scarlatti, Rameau, J. S. Bach şi Händel. Cu începutul sec. 18, muzica de cameră* păşeşte spre noi căi de afirmare : 1) se renunţă la practica basului cifrat*. Orga şi clavecinul îşi vor găsi aplicaţii autonome, iar formaţiile muzicii de cameră, devenite independente vor fi : trio (1) cu coarde, cvartetul (1) de coarde etc. ; 2) naşterea unei literaturi muzicale pentru instr. solistice cu acomp. de pian (Trio (2), Cvartet (2), cvintet (2), cu pian); 3) pentru *Allegro*-ul de început forma de s. devine obligatorie. ■ S. *bi- (di-) tematică.* În jurul anului 1730 apar primele mărturii în organizarea distinctă a unei teme secundare *(B)* în cadrul formei de s., după următoarea schemă : prima temă *(A)* este urmată de o temă secundară *(B)*, trasată la o tonalitate vecină (dominanta sau paralele) cu care se încheie expoziţia* înainte de bara de repetiţie. Urmează o scurtă dezvoltare (2) folosindu-se elementele tematice cele mai caracteristice, apoi se revine la tonalitatea principală în care se reexpun cele două teme. Asemenea specimene formale se găsesc în s. lui D. Scarlatti, Leclair, Ph. E. Bach, G. Chr. Wagenseil, în uvertura* napolitană (A. Scarlatti) şi în *Allegro*-ul de s. al simfoniilor* *Şcolii de la Mannheim** (Johann Stamitz, Fr. Xaver Richeter, Christian Cannabich, c. 1750). Totodată ciclul (1, 2) întreg al s. (respectiv simfoniei) se extinde la patru părţi prin preluarea menuetului din suită. ■ Primii clasici îmbogăţesc forma s. *bi-tematice* cu noi elemente de construcţie, Haydn pe linia unui conţinut stenic de sorginte pop., Mozart pe linia cantabilităţii diafane. Acela care îi va da configuraţia definitivă, exemplară pentru multă vreme înainte, este Beethoven. Caracteristici generale : potenţarea expresiei muzicale prin individualizarea unei tematici pregnante ce atinge o culme a dinamicii în confruntarea antitetică din secţiunea dezvoltării* ; structura armonică şi planul tonal capătă o semnificaţie deosebită pentru reliefarea discursului muzical ; tehnica instr. ciştigă în prestanţă prin tratarea ei complexă şi îndrăzneaţă ; suflul unei voinţe unice străbate şi căleşte întregul eşafodaj sonor conferindu-i direcţionări precise şi variate în formularea lor. Forma s. beethoveniene poate fi rezumată astfel : expunerea temei principale *(A)*, uneori premergîndu-i o scurtă *introducere* (1) *lentă ; punte** spre tonalitatea *grupului tematic secund* ($B_1B_2B_3$). După o ascensiune dinamică, această parte numită expoziţie (1) se încheie cu o *frază conclusivă* (B_4) şi un *grup de cadenţe* (1) pe tonalitatea vecină pregătită de

punte. Bara de repetiţie dispare pe parcursul evoluţiei s. *Dezvoltarea** reprezintă un spor dinamic folosindu-se tehnica drămuirii elementelor tematice din expoziţie, prin progresii*, imitaţii, suprapuneri polif. După ce se atinge un moment de maximă tensiune (*climax*) se revine la tonalitatea de bază în care se efectuează *repriza* (1). Grupul tematic secund reapare de astădată în albia tonalităţii principale. Înainte de încheiere, după o bruscă deviere tonală, are loc o a doua dezvoltare codală, mai scurtă, în regiunea tonalităţilor subdominantice, îndepărtate. O *coda* încheie această dramaturgie sonoră, fixind prin cadenţe tonalitatea de bază. În ultima fază a creaţiei sale, Beethoven atinge stadiul unei mari economii a mijloacelor de expresie, pe linia scriiturii polif., izbutind să concentreze discursul muzical la esenţial. Caracterul de „scherzando" din unele s. ale lui Haydn este preluat de Beethoven şi durat în forma de scherzo* care va înlocui vechiul menuet, depăşit. ■ Forma de s. stă la baza întregului ciclu al s. instr., al genurilor (I, 1) muzicii de cameră (de la duo* la dixtuor*), simfoniei, concertului* instr., precum şi în configurarea uverturii şi a poemului* simfonic. Se aplică uneori şi într-un ciclu de variaţiuni (v. temă cu variaţiuni) ca în *Variaţiunile simfonice pentru pian şi orchestră* de César Franck. În unele cicluri instr. găsim forma de s. şi în cadrul părţii lente (*lied**-s.) ca în partea a II-a a S. *op. 22 în si bemol major* de Beethoven, sau în cadrul rondo*-ului final (*rondo*-s.) ca în partea a II-a a S. *op. 90 în mi minor* de acelaşi autor precum şi ca formă de s. propriu-zisă ca în ultima parte a *Cvartetului* său *op. 127, în mi b major*. ■ S. *după Beethoven*. Romanticii preiau în general schema stabilită de marele clasic. Elanul lor năvalnic depăşeşte, adeseori, rigoarea de construcţie a s. beethoveniene (Schubert, Chopin, Schumann). Cel mai clasic dintre ei este Brahms. Toţi se disting prin tematica lor avîntată şi sporul cromatic* al unor armonii diferenţiate. Tendinţa mai veche de a se folosi o temă centrală pentru toate părţile ciclului (la Corelli, Tartini, apoi la Beethoven, Liszt) îşi găseşte concretizarea supremă în S. *pentru vioară şi pian în la major* de César Franck (1886). Motivul * ciclic îl găsim şi în operele wagneriene precum şi în multe S. ale sec. 20 (v. ciclic, principiu ; monotematism). ■ S. *în sec. 20*, se caracterizează prin : concentrarea discursului muzical la esenţial, cu mijloace de expresie economic dozate, dar puternic colorate prin lărgirea cadrului tonal-armonic şi virtuozitatea* tehnicii instr., caracterul expozitiv al tematicii în dauna tehnicii clasice de dezvoltare. (Ex. Cvart. şi S. de Debussy şi Ravel), polif. liniară* cu dese supraetajări bi- şi politonale* (Honegger, Milhaud, Hindemith), estomparea centrului tonal prin folosirea unor angrenaje armonice complexe (S. *Nr. 5—9* de Skriabin), eterofonia* şi polif. modală (v. mod (I)) mijloace specifice pentru structurarea materiei sonore (G. Enescu : S. *a III-a pentru pian şi vioară, Cvart. Nr. 2* şi *Simfonia de cameră*). Echilibrul clasic al ciclului de s. (format, în general, din patru părţi) este înlocuit cu o dramaturgie proprie (Hindemith, Bartók, Şostakovici) ; uneori reducerea ciclului la două sau la o singură parte, după modelul sonatei lisztiene (Alban Berg : S. *pentru pian op. 1* şi Prokofiev S. *a III-a pentru pian*, op. 28). Stravinsky îşi construieşte *Octetul* (1923) pe trama unei teme cu variaţiuni, tratate liber, cu multă fantezie metrico-ritmică. Bartók foloseşte forma de arc în cvart. sale (nr. 4 şi nr. 5) : o acţiune centrală devine axa de simetrie în jurul căreia se grupează celelalte secţiuni cu corespondenţe între ele. Suspendarea, prin sistemul dodecafonic*, a raporturilor tonal-armonice clasice duce la înlocuirea formelor desfăşurate, cu suprafeţe sonore puternic irizate printr-o minuţioasă polifonizare a vocilor instr. (Schönberg şi parţial Alban Berg). În muzica serială* (Webern), forma se topeşte în albia unor structuri în care exprimarea laconică (punctualistă*) este determinată de coloritul angrenajului instr. (*Klangfarbenmelodie**). Aspecte aleatorice (v. aleatorică, muzică) în construirea s. le găsim la Pierre Boulez (S. *a III-a pentru pian* = *Formant II*, 1957) ; lucrarea, ce cuprinde 5 secţiuni, poate să înceapă cu oricare din ele, iar forma în întregimea ei este variabilă întrucît unele subsecţiuni sînt lăsate la libera improvizaţie* a interpretului. Şi totuşi, s. tradiţională mai este viabilă prin conţinutul mereu nou al inspiraţiei din melosul şi ritmica populară. V. T.

Bibliogr.: Riemann, H., *Handbuch der Musikgeschichte* vol. II, p. I, Leipzig, 1907 ; Schering, A., *Handbuch der Musikgeschichte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, 1923 ; Borrel, E., *La sonate*, Paris, 1951 ; Wörner, K. H., *Geschichte der Musik*, Göttingen, 1961 ; Erpf, H., *Form und Struktur*, Mainz, 1967 ; Stockmeier, W., *Musikalische Formprinzipien, Formenlehre*, Köln, 1967 ; Collaer, P., *Geschichte der modernen Musik*, Stuttgart, 1963 ; Dibelius, U., *Moderne Musik 1945—1965*, München, 1966 ; Berger, W. G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Bucureşti, 1965 ; *Encyclopédie de la musique, Fasquelle*, vol. I—III, Paris, 1961. (T. C.)

sonata à trè (cuv. it.) v. sonată.

sonatină. Denumirea de s. apare în sec. 17 desemnînd o piesă ce se apropie în conţinut de vechea suită* de dansuri. În sec. următor, Telemann, Ph. Em. Bach, Georg Benda şi alţii publică s. avînd în prima parte o formă de sonată* monotematică. Ulterior ia naştere o întreagă serie de s. cu scop didactic (Clementi, Kuhlau etc.). Ele sînt sonate în miniatură (pentru pian, vioară şi pian etc.) cu un ciclu (I, 2) redus, de obicei, la trei părţi şi avînd o tehnică instr. facilă, la îndemîna începătorilor. R. Schumann a scris trei *Sonate pentru tineret* şi una *pentru copii*. În jumătatea a doua a sec. 19 şi începutul sec. următor, s. cîştigă în prestanţă (Max Reger, Ravel, Busoni, Roussel, Koechlin, Milhaud, Hindemith, Bartók şi, mai nou, Dutilleux). De astădată ea reprezintă o sonată con-

centrată la esenţial, neţinîndu-se seama de dificultăţi tehnice. Este o apariţie modernă care tinde să contrabalanseze lungimile uneori fastidioase ale sonatelor de factură romantică şi postromantică. (T. C.)

song (cuv. engl. /soŋ/) **1.** (în muzica uşoară) Cîntec. **2.** (în jazz), denumire dată unei teme preluată din repertoriul muzicii uşoare comerciale, prin opoziţie cu *blues** şi temele preluate din folclorul negru tradiţional. **3.** Sînt cunoscute sub denumirea specifică de **s.** cîntecele scrise de K. Weill, H. Eisler, P. Dessau ş.a. pentru lucrările dramatice ale lui B. Brecht. (R. G.)

sonotecă, secţie aparţinătoare unui laborator electroacustic (sau chiar unei fonoteci*) unde sînt colectate şi conservate sunete* de provenienţă diferită (naturale, preparate, electronice etc.). **S.** uşurează munca de căutare a sunetelor pentru realizarea unei compoziţii **(1)** pe bandă magnetică. Ele au apărut odată cu înfiinţarea laboratoarelor electroacustice şi folosesc compozitorilor de muzică concretă*, electronică* sau „tape music" cît şi altor scopuri artistice sau de cercetare acustică. (H. S.)

'sons harmoniques (cuv. fr.) v. **armonice, sunete.**

sopra (cuv. it. „deasupra, sus"). În muzica pentru pian, în pasajele ce necesită încrucişarea **(2)** mîinilor, **s.** indică mîna care trebuie să treacă deasupra celeilalte. *Ex.: la mano sinistra s. la destra* „mîna stîngă deasupra celei drepte". ■ *Come s.*, ca mai sus, indicaţie, cu rol de abreviere*, care arată că un pasaj muzical repetat trebuie interpretat în acelaşi manieră ca la prima apariţie. Opusul lui *sotto.* (v. *sotto voce*).

sopran(ă) (< it. *sopra*), vocea care cîntă deasupra celorlalte voci, după cum o indică termenul italian, fiind cea mai acută: **I.** Voce **(1)** feminină, cu ambitus **(1)** între do_1 şi do_3 (unele voci pot ajunge pînă la fa_3, *fa diez*$_3$ şi chiar pînă la la_3). Această voce se clasifică după diferenţe ale timbrului* şi posibilităţile tehnice vocale individuale în: **s.** *dramatică (spinto)*, **s.** *lirică* şi **s.** *de coloratură* (există şi categorii intermediare ca **s.** *lirico-dramatică* sau **s.** *lirică şi de coloratură*). **2.** voce de copil, cu diapazonul **(4)** între do_1 şi sol_2 (ex. 2). **3.** Voce **(2)** intîia într-o structură armonic-polif. (în partida* de cor sau instr.) care s-a „suprapus" vocii iniţial superioare, cea de alto*.





În muzica veche, notarea vocii de **s.** se făcea în cheia* *do* pe linia întîia a portativului*, care se numea şi *cheie de* **s.** Astăzi vocea de **s.** se notează în cheia *sol.* **4.** Instr. muzical al cărui ambitus corespunde vocii de **s.(1)** (ex. fl. drept* **-s.**; sax. **s.**). Notaţia prescurtată a termenului, în partituri, se face prin majuscula *S.* (M. M.)

sopranist v. **castrat.**

sordino (cuv. it. „surdină"), *con* **s.** *sau con sordini* (pl.), cu surdină*. În muzica pentru pian, indicaţie tehnică pentru utilizarea pedalei **(1)** stîngi. Sin. cu *una corda**. Indicaţie pentru aplicarea surdinei la instr. de coarde şi arcuş sau la instr. de suflat din alamă. Revenirea se marchează prin indicaţia *senza.* **s.**, „fără surdină".

Sordun (cuv. germ.; it. *sordone*; fr. *sourdine*), instrument aerofon cu ancie* dublă, cu 12 orificii şi 2 clape, asemănător fagotului*, răspîndit în sec. 16–17. S-a confecţionat în 5 mărimi, de la tipul discant **(II)** la contrabas. (W. D.)


Sordun

soroeul v. **ardeleana (1).**

sortisatio (cuv. lat. „muzică întîmplătoare") v. **aleatorism; compoziţie (2).**

sostenuto (cuv. it. „susţinut" şi „grav, rezervat"), indicaţie care a fost la origine sin. cu *tenuto**. Ulterior a devenit o indicaţie de tempo **(2)** ce recomandă o mişcare rară şi uniformă. Alăturat unor alţi termeni de mişcare, le adaugă o nuanţă în plus către rar. Ex. *adagio* **s.**, *andante* **s.** Abrev.: *sost.*

sotto voce (loc. it. „sub voce"), indicaţie dinamică* şi culoare care recomandă interpretarea unui pasaj cu voce **(1)** scăzută, surdă: mai puţin decît *mezza voce**. Termenul s-a extins din domeniul muzicii vocale, unde a fost utilizat iniţial, şi în cel al muzicii instr.

soubasse (fr.) v. **burdon (II, 3).**

sourdine (cuv. fr.) v. **Sordun.**

spaţiu I. Proiecţie imaginativă a proceselor muzicale în psihicul creatorului, interpretului şi al auditoriului. Abstract, deci inexistent în realitatea muzicii ca artă specific temporală, **s.** este totuşi, la nivelul psihicului, un adjuvant al urmăririi şi înţelegerii proceselor interioare ale acestei arte. Apariţia notaţiilor* — în fond proiectări în plan ale unor situaţii de înălţime **(2)** şi de durată ale sunetului — a stimulat imaginaţia creatorilor, a contribuit la ordonarea diverselor operaţii în sens „orizontal" şi în sens „vertical" (dovadă împrumutul acestor adjective în limbajul teoretic-muzical), a conferit **s.** un anumit statut ontologic şi practic. V. *distanţial, principiu; proporţie* **(1)**; *simetrie; secţiune de aur; stereofonie.* **II.** Parametru* opera-

țional, noțiune-pereche a timpului (II) la reprezentanții muzicii seriale* (ex. la Boulez). (G. F.)

spazzole (cuv. it.) v. **măturl.**

spectacol total v. ***sincretism.***

spiccàto (cuv. it. „izbitor, scurt, desprins"), specialitate a tehnicii de mînă dreaptă, în care, pentru fiecare sunet, arcușul* este aruncat, descriind un arc de cerc la care, coarda devine tangentă. Punctul de atingere creează sunete scurte, sprintene, folosite în rondouri*, tarantele*, în general în mișcări rapide (ex.). Se execută la mijlocul arcușului, iar în mișcări moderate sub mijloc. Se notează cu un punct* deasupra notei sau cu indicația abrev. s. *spicc.* (G. M.)



Spiccato

spie de grîu v. **minioasa.**

Spielbaryton (cuv. germ.) v. **bariton (1).**

spinetă v. **clavecin.**

spinetta v. **clavecin.**

Spitzharfe (cuv. germ) v. **harfă.**

spondeu (< *gr.* σπονδεῖος, din σποδή „libație") *(în prozodia antică)*, **picior (1)** metric format din două silabe lungi : — —. (A. M.)

Sprechgesang (cuv. germ. „cîntare vorbită"). Noțiune pe cît de limitată ca sens în vocabularul *tehnic al muzicii dodecafonice** și *postseriale* (v. serială, muzică) (care o raportează exclusiv la propriul domeniu), pe atît de elastică în accepțiunile pe care i le conferă o teorie ce ține *seama, pe de o parte, de imposibilitatea determinării* exacte a raportului vorbire-cîntare într-un debit vocal în care acestea se asimilează reciproc — așa cum se întîmplă prin excelență la *Schönberg și emulii săi — iar pe de altă parte,* de varietatea formelor de sintetizare a celor două modalități de tratare a vocii (1) în *întreaga* muzică a sec. 20. Este neîndoielnic, totodată, că etimologia cuvîntului *invită la interpretare*, la speculații asupra raportului susmenționat, ceea ce vine de asemenea în sprijinul diversității de sensuri acordate noțiunii de **S.** Aceeași etimologie a cuvîntului *aruncă însă o lumină* asupra originii fenomenului : în complexul ideilor și acțiunilor reformatoare ce au vizat, în primele decenii ale acestui sec., declamația* muzicală, S. s-a impus ca un concept operatoriu necesar numai atunci cînd întrepătrunderea pe plan structural dintre vorbire și muzică, dintre cuvîntul rostit și cel cîntat a devenit o cerință cvasi-generalizată — iar uneori chiar o situație de fapt — în creația vocală și mai ales în cea de operă* ; or, departe de a se fi *realizat unitar*, această sinteză a fost încercată și înfăptuită pe căi sensibil diferite, prin soluții mai mult sau mai puțin organice de integrare a celor două ; s-au configurat astfel, în chip firesc : 1. un sens larg al noțiunii — S. înțeles nu ca o modalitate anume ci ca un principiu de la care se revendică sau spre care *converg acele tipuri de declamație* muzicală în care apropierea de vorbire este urmărită în mod expres. 2. un sens restrîns al aceleiași noțiuni — S. înțeles ca un tip aparte *de declamație muzicală, anume cel obținut* de A. Schönberg printr-o acțiune sintetizatoare radicală. Dintre tentativele de revitalizare a declamației muzicale, melodrama*, reînviată *în genurile dramatice mai ales de unii compozitori* apuseni, a fost pusă cîteodată sub semnul egalității cu S. Deși în principiu melodrama contravine deziderатului de organicitate al S. — *prin desfășurarea pe planuri deosebite a vorbirii* și a muzicii —, sinonimia lor poate fi admisă în situații de compromis, adică atunci *cînd în* melodramă ritmul vorbirii se identifică cu cel *muzical* (așa cum se întîmplă, de pildă, în unele opere de Paul Dessau — ex. 1). Gradul de întrepătrundere dintre vorbire și cîntare crește desigur în proporție inversă cu gradul de precizie a înălțimilor (2) sunetului muzical. Tipul de recitativ* pe care Janáček îl deduce în chip expres și programatic din intonațiile vorbirii *(Sprachmelodik)* se păstrează totuși în limitele cîntării propriu-

Ex. 1

Paul Dessau
Moderne Legende

f *ff* *ff*

Und vom an - dern En - de der Welt

f

come sopra

Ex. 2

(♩= 44 un poco rubato)

G. Enescu, Oedip, actul III

OEDIPE parle librement

Voy - ez, The - bains, voy - ez

Fl.

Cl.

pp sotto voce

Cb. solo

Ce sont mes yeux qui cou - lent sur mes jou - es!



Sprechgesang

zise întrucît sunetele constitutive se găsesc (cu minime excepții) în obișnuitele raporturi ton*-semiton*. În schimb (urmărind fenomenul în același context de continuitate față de tradiții), o întrepătrundere categorică a declamației muzicale cu graiul vorbit se realizează la Enescu, mai întîi în oratoriul neterminat *Strigoii* (1916) (cf. C. Țăranu), apoi în *Oedip*, unde S. apare ca un rezultat al modelării înălțimilor muzicale (între altele și prin recurgerea la *sferturi de ton* — v. *microinterval*) după intonațiile unei vorbiri teatrale de maximă acuitate psihică (actul III) (ex. 2). S. adoptat de Enescu din rațiuni pur dramaturgice se situează, după toate probabilitățile, în afara influenței celui schönbergian, diferențiindu-se de acesta și prin maniera reprezentării sale grafice (în marcarea sa, Enescu folosește note asemănătoare cu acelea ale flageoletelor (1) artificiale). O egalitate efectivă de statut structural între vorbire și cîntare se produce în atonalism* și în muzica dodecafonică, în sensul că valorile fonice ale vorbirii sînt asimilate laolaltă și deopotrivă cu elementele și proprietățile *sunetului muzical (cîntat) în categoria materialului sonor*, operant în compoziție (1). Rezultat al acestei omogenizări structurale a cîntului și vorbirii, S., elaborat de Arnold Schönberg (în *Gurrelieder* — 1901, desăvîrșit în *Pierrot lunaire* — 1912), este preluat apoi de ceilalți reprezentanți ai școlii dodecafonice (cu precădere de A. Berg) și de succesorii acestora. Noul tip de declamație muzicală este implicit un nou tip de emisiune vocală (v. voce (1)) deoarece în ciuda notării lor exacte pe portativ*, sunetele constitutive ale S. au, în execuție, înălțimi aproximative (în contrast cu stricta lor determinare ritmică), fiind intonate la jumătatea drumului între sunetul cîntat și cel vorbit. Această labilitate a intonării (I 1,2), este totuși condiționată de respectarea, în mare, a calității intervalelor*. Trecerea de la un sunet la altul se face prin portament*, prin *glissando**. S. reprezintă astfel singura modalitate care introduce în contextul de ultradeterminare al serialismului liberul arbitru, relativizarea, elementul rubato*. Pentru redarea grafică a sunetelor S. se folosesc în general note purtînd deasupra o cruciuliță. (Cl. L. F.)

srdonica v. **frula.**

sruti (shruti) v. **gamă; microinterval; temperare.**

Stabat mater v. **secvență (I, 1).**

staccato (cuv. it. „rupt, desprins, separat"), termen ce indică executarea detașată, separată, sacadată a sunetelor, ca și cum între fiecare *ar exista o mică pauză**. *Se notează fie abrev.*: *stacc.*, fie prin puncte* puse deasupra notelor*. S. poate fi executat de către vocea (1) umană și de către toate instr. În cînt s. se realizează prin închiderea glotei după fiecare sunet. Instr. de suflat realizează s. prin trei moduri de articulare*: simplă (pronunțarea consoanei *t*), dublă (pronunțarea alternativă a consoanelor



Staccato

t şi k, în succesiuni rapide) şi triplă (pronunţarea consoanelor tkt, tkt, ...). Fl. şi trp. se pot folosi cu uşurinţă de toate cele trei articulaţii pentru s.; ob., c.l., fag., sax., ş.a. folosesc în special prima articulaţie, iar cornul şi trb., prima şi a doua articulaţie. La pian* s. se realizează prin atacul puternic al braţelor pe claviatură* şi printr-o digitaţie* adecvată. Instr. de coarde* realizează s. prin viteza şi intensitatea cu care arcuşul* este purtat pe corzi* şi oprit brusc. (M. M.)

Stadtpfeifer (cuv. germ). v. **menestrel**.

Stahlstabspiel (cuv. germ.) v. **joc de clopoţei**.

stanza (cuv. it.), v. **baladă** (I, 2).

stare (a unui acord) v. **acord**.

starină v. **bilină**.

steag v. **cîntecul bradului**.

stenohorie v. **oligoordie**.

stereofonie (< fr. *stéréophonie* < gr. *stereos* „solid" şi *phonē* „sunet, voce") (FIZ.) În general, disciplină care se ocupă cu localizarea sunetelor* în raport cu organul nostru receptor: în particular, tehnică electroacustică de reproducerea spaţială şi de transmitere directă a sunetului care creează ascultătorului senzaţia de relief acustic (perspectivă sonoră), dîndu-i impresia că aude emisia sunetului din punctul (eventual mobil) în care se produce efectiv. În cazul audiţiei directe în sală, s. se realizează prin patru canale electroacustice, care încep cu microfoanele* instalate deasupra scenei şi se termină cu difuzoarele* orientate spre public. Ascultătorul poate astfel localiza sursa emitentă: un instr. muzical plasat în stînga sălii este auzit din locul său, iar deplasarea pe scenă a unui cîntăreţ este percepută ca atare. În cazul sunetului înregistrat (pe disc*, bandă (III) de magnetofon* sau pe film cinematografic) se foloseşte tehnica s. cu două canale. Senzaţia de direcţivitate a sunetului se obţine cu ajutorul a două difuzoare care emit simultan acelaşi sunet, dar cu intensităţi* puţin deosebite. Ascultătorul are impresia că aude sunetul din direcţia în care este mai intens. Sala Palatului R.S.R. a fost înzestrată încă de la construcţie (1960) cu instalaţii s. de înaltă tehnicitate. (D. U.) ■ În tehnica mai nouă a apărut s. „spaţială" care se realizează din, cel puţin, patru direcţii în aşa fel încît, la redare, ascultătorul să aibă impresia că se află în mijlocul surselor sonore. Acest tip de s. sugerează spaţiul sonor muzical, atribuind muzicii spaţialitate şi în redare şi nu doar la nivel abstract (în cazul muzicii notate — la nivel de partitură*). Au apărut, astfel, lucrări, mai ales în muzica electronică*, ce urmăresc în mod special dimensiunea spaţială a artei sonore. Desigur, că, în principiu, orice muzică poate fi înregistrată şi redată prin s., dar perfecţionarea tehnicii s. a dus la realizarea unor compoziţii (1) care vizează tocmai aspectul stereo. De asemenea principiul s. s-a extins în concepţia componistică devenind un procedeu independent de tehnica redării sau captării stereo cu aparate. S. se realizează „pe viu", prin dispunerea instrumentiştilor în spaţiu (stînga-dreapta, în triunghi, în careu, circular etc.). Mai mult, ordinea instr. în partitură este dată de grupele care creează (aşezate pe scenă sau în sală) s. În acest sens sînt cunoscute compoziţii de mare efect (stereo) semnate de compozitori ca Stockhausen (*Gruppen für drei Orkester*), Xenakis (*Terretektorh*), sau în muzica românească A. Stroe (*Arcade* — în care se realizează o omniprezenţă sonoră), M. Istrate (*Concert pentru două orc. stereofonice*) etc. Procedeul prin care un difuzor redă sunetele înalte, iar celălalt pe cele joase este s. artificială (pseudostereofonie), din ce în ce mai rar utilizată în redarea muzicii.

Bibliogr.: Buican, G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc. 1958; Nectulea, A., *Sunetul în noua Sală a Palatului R.P.R.*, în: *Ştiinţă şi tehnică*, nr. 6, iun. 1960; acelaşi, *Acustica clădirilor*, Buc., 1961.

stih (BIZ.), (< gr. στίχος *stihos*, „rînd"), verset scurt, luat din psalmi* sau din alte cărţi ale Vechiului şi Noului Testament, cîntat recitativ* şi servind ca introducere stihirei* sau unor cîntări de stil* irmologic sau stihiraric. (S. B. B.)

stihiraric, stil ~ (BIZ.) v. **eh; stil**.

stihiră (BIZ.) (< gr. στιχήρα *stihira*, „ceea ce este compus din stihuri"), strofă precedată de un stih*, care se cîntă — în stil* irmologic sau stihiraric — la vecernie* (la „Doamne strigat-am" şi la Stihoavnă), la utrenie* (la Sedelne* şi la Laude) la liturghie* (la „Fericiri") şi în rînduiala unora dintre taine şi ierurgii. După conţinut, s. sînt: „ale Învierii", „ale Crucii şi Învierii", ale „Născătoarei", ale „Crucii şi Născătoarei", „ale martirilor" sau „martirice", „dogmatice", „ale Sf. Treimi", „de pocăinţă şi umilinţă", ş.a. Cele mai vechi stihiri (tropare) datează din sec. 5—6 compuse de Anatolie Imnograful (sec. 5), Roman Melodul (Dulce-Cîntăreţul, sec. 6), Vizantie (Bizantios), Ciprian, Andrei Cyrrus (Persul) ş.a. (S. B. B.)

stihoavnă, partea a doua a vecerniei*, intercalată între ectenia* „Să plinim" şi rugăciunea „Acum slobozeşte". Este alcătuită din stihiri*, „slavă", „Şi acum *Bogorodicina*". *Apostihurile* sau *stihirile* sînt numite „Stihiri ale Stihoavnei" (στιχήρα τοῦ στίχου sau ἀπόστιχα) pentru că *stihurile* care le preced sînt diferite — în funcţie de ziua sau sărbătoarea respectivă — şi nu fixe şi precis determinate, ca acelea de la kekragarii*, laude etc. (S. B. B.)

stil, categorie estetică care se defineşte în creaţiile unei culturi, unei epoci, unei grupări de creatori sau unui artist reprezentativ prin adoptarea consecventă a anumitor soluţii sau configuraţii structurale; specificitatea trăsăturilor ce conferă un aspect distinct, personalizat, producţiilor respective se explică prin acordul cu o anumită viziune asupra valorilor lumii în-

conjurătoare, cu necesitatea de a le evoca într-o anumită proporție dincolo de finalitatea proprie obiectului sau actului întreprins. S. își datorează astfel fizionomia echilibrului ce se naște între sensul prospectiv al căutării soluțiilor tehnice, ingenioase, eficiente și sensul retrospectiv al evocării unor practici consacrate, al integrării funcției obiectului într-o ierarhie mai cuprinzătoare a valorilor. Categoria s. nu aparține de aceea numai universului artelor ci poate fi aplicată oricărui domeniu al creativității. „Același stil — scria Lucian Blaga — se constată pe tărîmul cunoașterii ca și în etica sau în întocmirile sociale. Stilul este tocmai ceea ce arta unei epoci are comun cu celelalte ramuri ale culturii (...) stilurile au în succesiunea lor temporală o dialectică istorică întocmai ca *și perioadele culturale ale căror expresii sînt*, trădîndu-și prin aceasta originea anestetică". În arta muzicală, categoriile limbajului, ele *însele simptomatice pentru o anume funcționalitate* expresivă, devin rînd pe rînd repere pentru caracterizarea s. Dacă în vechea cultură elină, ca de-altfel și în cea hindusă, expresia melodică codificată în formule (I—II) ritmico-melodice este cea care dă naștere unor tipare modale purtînd denumiri generice ca, dorian, frigian (v. mod (I, 1)) etc. în sensul de s. sau dialecte muzicale cu un ethos* precizat, în epoca postrenascentistă emanciparea meșteșugului componistic (v. compoziție (2)) și a personalității creatorului face ca amprenta s. să rezulte dintr-o anume „maniera di compòrre" (Zarlino, 1558) ca și din finalitatea atribuită actului componistic. Athanasius Kircher (1650) distinge astfel opt stiluri *(ecclesiasticus, canonicus, moteticus, madrigalescus, phantasticus, melismaticus, choraicus, symphonicus)* care sînt rezultatul interacțiunii dintre convențiile de gen (I, 1) și maniera de tratare consacrată *în practica epocii printr-o* adevărată retorică muzicală (v. figură (2)). Cum însă latura expresiei se cerea definită cu aceeași minuțiozitate, *conceptul de s. se referă în egală măsură* și la sferele acesteia în calitate de s. *dramatic, liric, patetic* etc. Exegeza muzicii se îmbogățește *astfel* cu o sumă de *determinări ale s.* generate de specificul facturii muzicale, în general, și a celei componistice în special *(concertant*, improvizatoric*, fugat*, arioso*; în* muzica bizantină: *stihiraric, papadic, irmologic)*, de mijloacele de concretizare sonoră *(vocal*, instrumental*)*, de adoptarea unei anumite sintaxe* *(monodic*, polifonic*, armonic*, tonal*, atonal*, serial** etc). și care își găsesc confluența în conceptele mai generale ce definesc faze și orientări din istoria culturii și artelor (s. *renascentist*, (v. Renaștere), *baroc*, clasic*, romantic** ș.a.) ca și în cele care delimitează anumite curente *(impresionism*, expresionist*, constructivist* etc.). Transpus la problematica operei individuale, s. reflectă așa dar o coordonare complexă, sistematică a nivelelor — de la alegerea materialului și pînă la modelarea lui în conformitate cu totalitatea tendințelor ce se cer exprimate — și care se subordonează în ansamblu „legilor frumosului" ale unității în diversitate. Ca noțiune estetic-muzicală, s. a fost utilizat inițial de către Ed. Hanslick (pentru care constituia o contrapondere a factorului formal) și definitiv atașat sistematicii muzicale de către H. Riemann și G. Adler. (A. L.)

stiller Zink (cuv. germ) v. **cornet**.

stochastică, muzică ~, muzică apărută ca o reacție necesară la limitele polifoniei* serialismului* integral și rezultată din introducerea noțiunii de probabilitate (care implică calculul combinatoriu). Polif. muzicii multiseriale (Boulez, Nono , Stockhausen) ajunsese la un punct cînd tehnica detaliului și perceperea lui deveneau contradictorii. Muzica era sesizată pe suprafețe tot mai mari. Trebuia astfel ales un alt sistem, mai potrivit, de structurare a fenomenului. În acest sens s-au afirmat două direcții: una care renunța la orice sistem de organizare introducînd factorul *alea* (școala amer. care se impune cu muzica de tip aleatoriu*); a doua care găsește un sistem de organizare propriu fenomenului global, unde multitudinea de sunete „creează un eveniment sonor pe planul ansamblului" — *după definiția lui Xenakis — com*pozitorul care a inițiat această cale. În cartea sa *Musiques formelles*, apărută în 1963, Xenakis *expune respectiva teorie, pe care o aplică* dealtfel și în practică cu mult succes, realizînd unele lucrări valoroase ca *Pithoprakta, Metastasis, Terretektorh* etc. *El* demonstrează că în fenomenele globale nu contează detaliul, ci media statistică de transformare a obiectelor sonore a *stărilor izolate* luate la un moment dat. De aici necesitatea introducerii principiilor matematice care nu servesc ca scop în sine, ci ca mijloc. Au fost astfel introduse noțiunile de calcul statistic. A luat naștere deci s. — bazată pe calculul matematic al probabilităților. Pornind de la determinismul statistic (sau stochastic), Xenakis ajunge în următoarele faze de cercetare a fenomenelor muzicale globale și la alte aplicații în muzică ale matematicii moderne. De exemplu, probabilitatea inegală în succesiune, care este asimilată cu orice producție umană a fost aplicată muzicii prin teoria matematică a lanțurilor Markov (a rezultat „muzica markoviană") sau cercetările matematice din domeniul jocurilor au născut strategia muzicală. De asemenea, logica simbolică a constituit un instrument în determinarea muzicii simbolice, se folosirea ordinatorului, un mijloc de a ușura calculul statistic (a rezultat, s. realizată *ordinator)*. Toate aceste aspecte au dus, pe lîngă apariția unui proces inedit de creație, la metode de analiză* a altor opere, aparținătoare chiar trecutului.

stomp (cuv. amer. /stʌmp/) (JAZZ) **1.** Formă primitivă, destinată în special pianului, făcînd parte dintre cele din care s-a născut jazzul*. **2.** (Prin anii '20) piesă muzicală bine ritmată aparținînd jazzului tradițional. Se caracterizează prin ritm accentuat și execuție în tempo (2) rapid. (M. B.)

strambotto (cuv. it.), formă poetică fixă răspîndită în Italia în sec. 15—16, alcătuită din strofe de 8 versuri endecasilabice* rimînd conform schemei: *ab ab ab cc* (sau, mai rar, *ab, ab ab ab*). Muzica s. este scrisă pentru voce cu acomp. instr., structura melodico-armonică corespunzătoare primului cuplu de versuri fiind repetată pentru următoarele. A precedat forma madrigalului*. Astfel de compoziții sînt incluse în culegerile de frottole* publicate la începutul sec. 16 (*Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti* ecc., 1505). Sin.: *Rispetto d'amore*. (C. A. B.)

strană, fiecare din cele două locuri din dreapta și stînga iconostasului, destinate în bis. ort. cîntăreților (2). În s. dreaptă stă domesticul* principal, iar, mai tîrziu (sec. 18) protopsaltul*, iar în cea stîngă, domesticul al doilea sau lampadarul*. *Muzică de s.*, termen curent definind, după apariția muzicii corale în bis. ort., muzica bizantină* tradițională, psaltică.

stretta (cuv. it. < *stretto* „precipitat") **1.** Procedeu polifonic* de culminație în dezvoltarea materialului tematic al fugii*, constînd dintr-o imitație* în canon (4). Echiv. germ. *Engführung* („conducere strînsă"). **2.** Încheierea virtuoză a unei arii* sau piese instr., asociată unei grăbiri a tempo(2)-ului. (G. F.)

stride (cuv. engl. /'straid/), (JAZZ) manieră pianistică la modă în anii '20; consta din marcarea cu mîna stîngă a timpilor (**1, 2**) tari printr-un sunet (eventual dublat la octavă*), în registrul (**1**) grav al instr. și, alternativ, a celor slabi, printr-un acord în registrul mediu. Generalizată la Harlem, de James P. Johnson, maniera s. a avut ca principali reprezentanți pe Willie Smith, Fats Waller, Earl Hines. Sin.: *boston*; *Harlem*. (M. B.)

strigătură (în folclorul* românesc), specie muzical-poetică, în versuri improvizate (cu conținut umoristic și satiric, mai rar liric), scandată de către unii dansatori în timpul jocului (**3**). Are uneori funcție de comandă. Ritmul s. împrumută ritmul versului respectiv, vădind, prin aceasta, o relativă autonomie față de ritmul muzical și de acela al pașilor. (G. F.)

stringendo (cuv. it. „stringînd, grăbind"), indicație de tempo (**2**) care cere grăbirea mișcării. Abrev.: *string.*

strofă 1. (în folc. românesc). Perioadă* muzicală, alcătuită dintr-un număr determinat de rînduri melodice*, repetate în aceeași ordine. Ex.: ABB este o s. alcătuită din trei rînduri melodice, care se repetă în aceeași ordine, pînă la terminarea textului poetic. Se cunosc mai multe tipuri de s.: binare, ternare etc., sau strofe de *tip primar* (un rînd melodic repetat cu variații cadențiale sau în contur: AA_vA_c etc.), de *tip binar* (două rînduri melodice repetate sau nu: AB, ABB: AAB: AABB etc.), de *tip ternar* (ABC; AABC; AABBC etc.) etc. De remarcat că în aceeași schemă strofică pot fi turnate conținuturi variate. V. rondo. **2.** V. *tropar*.

Bibliogr.: Bartók, B., *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923; Brăiloiu, C., *Le vers roumain populaire chanté*, Paris, 1954; același, *Despre bocetul de la Drăguș*, Buc., 1932. (E. C.)

strombos v. conque marine.

structură, totalitate emergentă de obiecte* sonore care tinde să se conserve. S. presupune o lege de compoziție internă. Asemeni naturii, și în muzică există diferite straturi structurale. Deosebim, la modul general, două zone: *micro-s.* și *macro-s.* Dacă în alte domenii delimitările între cele două nivele sînt stabilite, în muzică există păreri împărțite. La nivel microstructural s-ar produce organizarea morfologică, iar la nivel macrostructural cea sintactică (**2**), sau micro-s. ține de obiectul sonor (de natura lui), iar macro-s. ține de relațiile ce se stabilesc între obiecte. O altă delimitare ar fi numai la nivel sintactic: micro-s. înseamnă organizarea celor mai mici elemente sintactice (celula*, motiv* etc.), iar macro-s. desemnează forma* lucrării muzicale și articulațiile ei. Problema transformării s. este tot atît de complicată ca și în alte domenii. Xenakis a găsit legi obiective de transformare prin aplicarea unor teorii matematice moderne la muzică. Se pare că soluția cea mai adevărată este folosirea gramaticilor generative și transformaționale care oferă trecerea de la simplu la complex, de la imanent la manifest (v. stochastică, muzică). Importante, atît in compoziție (**1**) cît și în muzicologie*, rămîn s. de adîncime (Chomsky) care oferă și miezul conținutului artistic. Depistarea acestor s. reprezintă un prim pas în aflarea mecanismului atît de complex al artei. Xenakis propune în muzică termenul de „s. afară de timp" care sînt independente de orice realitate sonoră în sens de natură concretă (creație muzicală). Existența naturii abstracte este fundamentală pentru gîndirea oricărui creator. Naturile concrete (operele de artă) sînt mostre ale celei abstracte. De aceea, crearea unei s. în afara timpului în muzică constituie o bază de prim ordin în zămislirea lucrărilor muzicale. Pe lîngă muzicile sec. nostru care vizează tocmai asemenea cercetare în interiorul artei sonore, există multe exemple de s. muzicale. Poate cea mai elocventă rămîne muzica lui J. S. Bach, ale cărei date au putut fi cu ușurință preluate de programele ordinatoarelor. Deci unitatea stilistică bachiană nu este întîmplătoare! Cercetările actuale încearcă să depisteze s. și în muzici prolixe stilistic. Aici lucrurile se complică, binențeles faptele (rezultatele) dovedindu-se în favoarea gîndirilor componistice unitare. V. *analiză*; *semn*.

structură arhitectonică, (în folc. românesc) mod de organizare a elementelor de expresie, după legi tradiționale, în cuprinsul discursului muzical. În cadrul întregului, al perioadei* sau strofei* muzicale, elementele de expresie sînt într-o strînsă interdependență, avînd fiecare o funcție precisă. S. reprezintă, de fapt, cristalizarea unor ansambluri elaborate și selecționate în funcție de conținut, prin tradiția limbajului muzical istoricește constituit, și se diferențiază pe genuri (I, 3). Elementele determinate pentru definirea s. sînt: dimensiunea versului (2) de care depinde dimensiunea rîndului melodic*, numărul, conținutul și maniera de grupare și repetare a rîndurilor melodice, structura rîndurilor melodice și tehnica lor de înrudire, locul cezurii* principale, sistemul cadențial precum și alte elemente ritmico-melodice care apar în momentul interpretării sau care au deja caracter de permanentizare (refrene*, interjecții melodice interioare, stabile sau sporadice). În folc. românesc se disting două mari categorii de s.: S. *liberă*, improvizatorică (în care rîndurile melodice nu sînt determinate și se repetă liber) și s. *fixă*, închisă, strofică (număr determinat de rînduri melodice, repetate în aceeași ordine). Se obișnuiește a se nota forma cu majuscule, urmate de litere mici pentru modificările suferite la repetare (v. rînd melodic). Pentru o mai adîncită exprimare a s., se utilizează scheme complexe: (ex.: melodie care începe pe treapta 3 a scării și sfîrșește pe treapta 1; cezură* după primul rînd; B începe cu subtonul* și sfîrșește pe treapta 3: repetarea rîndului secund, care începe cu subton și sfîrșește pe treapta 1 = (3) A1 (VII) B3 (VII) Bc. În s. fixă se cunosc mai multe tipuri de strofe: cu un singur rînd melodic repetat, la care se adaogă sau nu un refren; strofe de 2, 3, 4 rînduri melodice, diferite în conținut, care sînt repetate sau alternate variat, în funcție de gen, de conținut și epocă istorică. Sin: *formă, arhitectonică.*

Bibliogr.: Bartók, B., *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923; Comișel Emilia, *Preliminarii la studiul științific al doinei*, în: *Rev. folc.* nr. 1–2, 1959; același, *La forme architectonique dans la musique populaire*, Sofia, 1967; același, *Structura dansurilor populare*,, în: *Rev. folc.*, nr. 1–2, 1959; același, *La musique de la ballade populaire roumaine*, Liège, 1964; Zamfir, C., *Aspecte ale stilului vocal și instrumental pop.* în: *rev. folc.*, nr. 3–4, 1959; Comișel, Emilia, *Contribuții la cunoașterea formei pop. Melodii cu refren: cîntecul propriu-zis*, în: *St. muzicol.*, VI, Buc., 1970. (E. C.)

studiu (< fr. *étude*), piesă instrumentală axată cel mai adesea pe una sau mai multe probleme de ordin tehnic: game*, arpegii* cromatisme*, pasaje în octave, staccato* etc. Atunci cînd nu urmărește scopuri exclusiv didactice (ca de ex. s. de C. Czerny), s. relevă în mod egal substanța muzicală și caracterul de virtuozitate, abordînd un conținut de nivel artistic notabil. S. nu are structură fixă, putîndu-se încadra în forme simple, cum ar fi cea de lied*, sau mai complexe: fugă*, rondo*, variațiuni (v. temă). S. celebre au compus: Schumann, Chopin, Liszt, Debussy, Milhaud, Bartók, Messiaen. (C. S.)

subdiapente v. **diapente**.

subdiatessaron v. **diatessaron**.

subdominantă, treapta* a patra a gamei* diatonice*, situată între dominantă* și mediantă (1). Funcția tonală a s. în cadrul armoniei (III, 1) este foarte caracteristică, fiind, alături de tonică* și dominantă, o treaptă principală. Opus situată față de D și la aceeași distanță față de T, ca și D, dar la cvinta* inferioară, s. se mai numește și dominantă inferioară. Acordurile* de s., D și T cuprind întregul material al tonalității (2), constituind de aceea cadența (1) perfectă. Abrev. în cifraj*: *S* și *Sd*. (C. S.)

subiect (it. *sogetto*), tema* în formele contrapunctice, în special în fugă* și canon (4). Echiv. lat. *dux, vox antecedens*; it. *proposta*. V.: *contrasubiect; răspuns.*

submediantă v. **contradominantă**.

subsemitonium modi (loc. lat. *sub* „dedesubt" + *semitonium* „semiton" și *modus* „mod"), sunetul ce precede în chip natural finala* sau tonica* unui mod (I, 3) la o distanță de semiton*. Prin opoziție cu subtonul*, este similar sensibilei* din cadrul tonalității (1) funcțional-armonice. V. *paenultima vox*. (G. F.)

subsensibilă v. **sextă**.

subton, treapta a șaptea a unei game*, situată cu un ton* întreg mai jos față de finală*. Toate modurile* diatonice, în afară de ionian și lidian, au s. În muzica modală, s. apare cu precădere în formulele de cadență (1). (O. B.)

suflători, expresie eliptică desemnînd grupul instrumentelor de suflat (alămuri* și lemne*) din orchestra* simfonică.

suită (fr. engl. *suite*; germ. *Suite*), ciclu (I, 2) de piese instrumentale alcătuit pe criteriul contrastului tematic*, agogic* și de caracter* și al unității tonale (v. tonalitate (2)). I. 1. S. *preclasică* (1600—1750) se constituie prin alăturarea unui număr variabil (4—8) de piese instr. cu caracter de dans*, cu respectarea severă a principiului unității tonale. La constituirea și cristalizarea acesteia contribuie doi factori: a) perfecționarea instr. (accentuată începînd din sec. 13), care a impus crearea unor lucrări adecvate noilor lor resurse tehnice și b) practica dansului de curte și necesitatea înnoirii permanente a repertoriului muzical corespunzător. Prin intermediul dansului de curte, dansul pop. din V Europei, transpus instr., stilizat și supus unui travaliu polif., pătrunde în muzica cultă. Ideea de s. apare odată cu alăturarea a două dansuri contrastante: pavana* (*paduono*)-lent, majestuos, în măsură* binară* — și gagliarda* (*gaillarde*), sau saltarello* — rapide, viguroase, în măsuri ternare*. Asocierea pavană-gagliardă este întîlnită frecvent în culegerile de dansuri din sec. 16—17. Acest nucleu de s. adiționează treptat și alte piese de largă circulație: allemanda*,

giga*, passamezzo*. În decursul sec. 17, ciclul s. cristalizează, prin compozitorii W. Byrd, J. Bull, J. J. Froberger, J. B. Lully, următoarea succesiune de dansuri instrumentale : allemanda, curenta*, sarabanda şi giga. În această perioadă, în evoluţia s. se înregistrează două fenomene : *a) secţiunile juxtapuse pierd caracterul dansant* şi b) ciclul (I, 2) se amplifică, pe de o parte prin includerea unor piese de provenienţă vocală sau instr., cum sînt aria* şi introducerea (intitulată : intrada (2), preludiu (2), uvertură, toccata*, sau *phantasia* — v. fantezie (1)), iar, pe de altă parte, prin intercalarea, între sarabandă şi gigă, a unor părţi (denumite generic *intermezzi* (3), a căror înrudire cu dansurile pop. cu acelaşi nume devine din ce în ce mai incertă : menuet*, anglaise*, bourrée*, loure*, gavotă*, polonaise, musette (2), rigaudon*, siciliană*, capriccio*, etc.). S. atinge apogeul prin creaţia lui J. S. Bach (s. fr. şi engl. şi partitele* pentru clavecin, sonatele şi partitele pentru vl. şi cele pentru v-cel, s. pentru orch.) şi Händel (s. pentru clavecin). Echiv. fr. *ordre** ; *engl. lesson*. 2. *În epoca modernă, s. depăşeşte* canoanele severe ale preclasicismului şi se diversifică considerabil. Coeziunea ciclului slăbeşte, piesele constitutive căpătînd o oarecare independenţă. Numele de s. ajunge să desemneze 1) o grupare de dansuri de tip preclasic, respectînd sau nu principiul unităţii tonale şi ordinea consacrată (S. *I şi a II-a pentru orch.* de Enescu, S. pentru pian *„Tombeau de Couperin"* de Ravel, S. *pentru orch. mică* de Stravinsky, S. *op. 25 pentru pian* de Schönberg) ; 2) o serie de fragmente contrase din lucrări simf. sau vocal-simf. ample în vederea executării lor în concert (opere*, balete*, muzică de scenă* sau de film*) *(Arleziana* de Bizet, *Peer Gynt* de Grieg, *Pasărea de foc* de Stravinsky, *Romeo şi Julieta* de Prokofiev, *La piaţă* şi *Cînd strugurii se coc* de *M. Jora*) ; *3) sau pur şi simplu* o succesiune de piese instr., vocale sau vocal-instr., programatice*, înrudite prin sfera emoţională sau ideile poetice abordate *(Papillons*, de Schumann, *Colţul copiilor* de Debussy, *Tablouri dintr-o expoziţie* de Mussorgski, *Impresii din copilărie* şi S. *a III-a „Săteasca"* de Enescu, *Patru cîntece slovace* de Bartók etc.). În consecinţă, în epoca modernă, noţiunea de s. îşi lărgeşte accepţiunea, devenind sinonimă cu ciclul. II. În muzicologia fr., s. desemnează *şi o formă bipartită* de tip special, caracterizată* printr-o evoluţie tonală către dominantă* (în secţiunea A) şi o revenire la tonalitatea (2) iniţială (în secţiunea B). S. reprezintă astfel o fază embrionară a formei sonată* ; ea poate *fi pusă în evidenţă în majoritatea părţilor* s. (I, 1), în sonatele lui D. Scarlatti, în unele invenţiuni*, preludii, toccate etc. aparţinînd perioadei sec. 16—17. (C. A. B.)

suliţă v. cîntecul bradului.

sulla tastiera (loc. it. „pe tastieră"), cedarea trăsăturii de arcuş spre tastieră (v. limbă), pentru obţinerea unor sunete în pianissimo*, aerate, uşoare. Încetarea acestui mod de execuţie se indică prin expresia : *ordinario*. (G. M.)

sul ponticello (loc. it. „deasupra căluşului") *indicaţie privind apropierea trăsăturii de arcuş* de căluşul* violinei*, în scopul obţinerii unei sonorităţi stranii, netimbrate, ca foşnetul unei pale de vînt în iarba uscată. (Ex. : *Andante sostenuto e misterioso* din *Sonata a treia pentru pian şi vl., „în caracter popular românesc"*, de George Enescu, măsura 20). (G. M.)

sunet (< lat. *sonitus*) 1. În mod obiectiv şi în sens larg, orice vibraţie* mecanică în măsură să producă o senzaţie auditivă ; în mod subiectiv, efectul vibraţiei, senzaţia însăşi (v. şi zgomot). Pentru crearea senzaţiei, vibraţia trebuie să aibă frecvenţa* cuprinsă între c. 16 şi 16 000 Hz (v. acustică). În afara acestor limite, vibraţiile nu sînt percepute ca sunete de urechea umană (v. auz). Unele animale (cîinele, pisica şi mai ales liliacul) aud s. cu frecvenţe de zeci de *mii de Hz. Studiul s. cuprinde producerea, analiza* calităţilor, propagarea, reproducerea şi înregistrarea s., inclusiv studiul fenomenelor conexe. De primă importanţă este clasificarea s. în *pure* (datorite unei vibraţii sinusoidale, unda* sonoră respectivă fiind reprezentată de o curbă sinusoidă) şi *complexe* (s. care conţin un număr de s. pure). Instr. muzicale emit s. complexe, numite şi *compuse* sau *timbrate ;* sînt formate dintr-o fundamentală şi un număr de armonice*. Unele s. ale fl. şi ale unor tuburi de orgă* sînt însă aproape pure ; ocarina* şi mai ales diapazonul (6) dau s. practic pure. Caracteristicile (calităţile) generale ale s. sînt în principal *înălţimea** (v. şi frecvenţă), tăria (v. intensitate) şi timbrul*. Intensitatea s. nu se confundă cu volumul său. Prima depinde de *amplitudinea* de oscilaţie* a elementului* vibrator al instr. muzical (ancie*, coardă*), pe cînd al doilea de forma şi mărimea spaţiului rezonator (tubul, cutia de rezonanţă*). Un s., deşi emis cu putere, poate avea un volum mic şi invers. La cele 3 calităţi arătate se adaugă *durata**, în cazul s. muzicale. În acustica fizică, durata nu constituie o calitate a s., dar pentru muzică — artă temporală, — ea este o calitate esenţială. De durata relativă a s. depind valorile notelor*, măsura*, metrul (1), ritmul* cu formulele sale etc. 2. S. *muzical*, în sens larg, orice s. care poate îndeplini o funcţie muzicală. În sens restrîns, un s. care posedă un plus de însuşiri peste cele considerate în acustica fizică : o înălţime constantă, precis determinată şi identificabilă cu vocea (1) sau cu un instr. muzical ; o *intensitate care poată fi modulată după* necesitate sau dorinţă, în limitele permise de sursa emitentă ; un timbru caracteristic, bine definit ; o durată convenabilă, suficientă execuţiei, durată care poate fi organic mică (coarde lovite sau ciupite), mare sau cît de mare (coarde

solicitate cu arcuşul, instr. de suflat, orgă, armoniu). De mare importanţă în muzică sînt aşa-numitele „procese tranzitorii" ale s., de care acustica fizică nu se ocupă. Este vorba de *atac* (1) începutul s., perioada în care la naştere şi se stabilizează) şi de *extincţie* (sfîrşitul, perioada în care se stinge). În timpul atacului şi al extincţiei, frecvenţa, tăria şi timbrul variază mult, ceea ce face ca în aceste perioade s. să aibă caracteristicile zgomotului. În ansamblu, toate acestea definesc şi particularizează s., creîndu-i adevărata sa personalitate (v. timbru). S. considerate în felul arătat capătă o configuraţie muzicală atunci cînd sînt organizate într-o structură specifică, bazată pe funcţionalitate, structură din care nu lipseşte niciodată factorul zgomot, intrinsec şi extrinsec. În arta muzicală, s. au un rol analog cuvintelor din lit. şi culorilor în pictură. S-au studiat şi unele corelaţii dintre s. muzicale şi culori, în speţă sinergia dintre organul văzului şi cel al auzului, care se manifestă în diferite moduri (audiţie colorată, fotisme muzicale etc.). **3.** **S.** *alb*, v. *alb*, *sunet*. **4.** **S.** *armonic*, v. *armonice*, *sunete*. **5.** **S.** *cromatic**, alteraţie* suitoare sau coborîtoare a unui s. diatonic*, dată de ex. de clapele negre ale pianului. **6.** **S.** *diatonic**, care face parte din scara diatonică, dat de ex. clapele albe ale pianului. **7.** **S.** *eolian*, s. specific, sugestiv, uneori straniu, produs de vîntul care pune în vibraţie o sîrmă sau o coardă slab tensionată. Este un fel de muzicalizare a vîntului utilizată în *hf. coliană* (o cutie de rezonanţă* cu lungimea de c. 1 m, pe care pot fi montate de ex. 12 coarde cu diametrul de la 0,2 la 1,5 mm, nu prea întinse şi acordate la unison) (v. harfă). **8.** **S.** *lui Tartini*, s. descoperit în 1754 prin studierea vibraţiilor simultane a două coarde ale vl. puternic solicitate cu arcuşul. Tartini şi marii teoreticieni din trecut au încercat fără succes să explice geneza acestui s. Fiziologia modernă a aparatului auditiv a arătat că este vorba de un aşa-numit s. *rezultant* sau *de combinaţie* sau *combinatoriu*, efect subiectiv, creat de urechea însăşi, ca şi armonicele aurale. Asemenea s. nu există în afara urechii şi se datorează disimetriei timpanului (faţa exterioară a acestuia este liberă, pe cînd cea interioară este în contact cu lanţul osos care conduce vibraţiile la urechea internă). Au fost numite şi „s. fantomă". **9.** **S.** *temperat*, v. temperare. V. şi: *acustica sălilor*; *bătăi acustice*; *undă*.

Bibliogr.: Tartini, G., *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, 1754; Hanslick, E., *Vom Musikalisch-Schönen*, Viena, 1854; Tyndall, J., *Le son* (trad. din lb. engl., Paris, 1869); Blaserna, P. şi von Helmholtz, H., *Le son et la musique*, Paris, 1892; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musik-wissenschaft)*, Berlin, [3]1921 ([1]1891); J. Combarieu, *La musique — ses lois, son évolution*, Paris, 1907; Miller, D. C., *The Science of Musical Sounds*, New York, 1916; Couturie, L., *Acoustique appliquée*, Paris, 1955; Brillouin, J., *L'acoustique et la musique* (în „Histoire de la musique", I, Paris, Gallimard, 1960); Bădărău, E. şi Grumăzescu, M., *Bazele acusticii moderne*, Buc., 1961; Giuleanu, V. şi Iuşceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, Buc., 1962; Casella, A. şi Mortari, V., *Tehnica orchestrei contemporane* (trad. din lb. it., Buc., 1964); STAS 1957/1–74, *Acustică fizică*; STAS 1957/4–74, *Acustică muzicală*. (D. U.)

sunet (normal) de acordare, v. *camerton*; *diapazon* (5); *frecvenţă*; *hertz (Hz)*; *înălţime* (1); *sunet*.

supradominantă, treaptă* a şasea a gamei*, fiind una din cele trei trepte care definesc modul*, formînd cu tonica* o sextă (2) mare în gama majoră* sau una mică în gama minoră*. (C. S.)

supratonică v. **contradominantă**.

surdină (it. *sordino*; fr. *sourdine*; engl. *mute*; germ. *Dämpfer*), dispozitiv care permite diminuarea intensităţii* şi modificarea timbrului* la unele instrumente. ■ La pian, s. este reprezentată printr-o pedală (1) aşezată în stînga, care diminuează amplitudinea* vibraţiilor* unei corzi (v. *corda*). ■ La instr. cu corzi (şi arcuş) s. constă într-o mică piesă din lemn sau metal, în formă de pieptene, tăiată astfel încît să cuprindă partea superioară a căluşului* pe care sînt aşezate corzile. Acest fel de s. nu împiedică corzile să vibreze ci modifică numai transmiterea unora dintre sunetele armonice*. Timbrul devine puţin nazal, fiind voalat în *piano** şi spart în *mezzoforte**. ■ Pentru instr. de suflat din alamă se utilizează s. de formă în general conică, din lemn, carton, material plastic, cauciuc, aluminiu, ce se introduc în pavilionul* instr. Aceste s. transformă considerabil timbrul. Şi mîna poate deveni s., aşezată în pavilionul trompetei* dar mai ales al cornului* (v. *bouché* (2)). Jazzul* a dezvoltat, în special pentru trp., o mare varietate de s., dintre care cele mai răspîndite s. cu cupă amovibilă (engl. *harmon mute* sau *cup mute*) şi s. *wa-wa* (care, prin deschiderea bruscă cu mîna stîngă a tubului ei terminal, reproduce dublul diftong *ua-ua*). ■ Sonoritatea tobei* mici poate fi atenuată prin introducerea unei panglici de pînză între membrana instr. şi coarda întinsă pe această membrană: cea a timpanului* se atenuează atingînd cu mîna membrana instr. (D. P.)

surlă v. **zurnă**.

susafon (engl. germ., *Sousaphon*), un helicon (2) cu pavilionul* prelungit (peste capul executantului) pentru a da o mai mare penetranţă sunetului său cînd fanfara (6) este în marş. V. *fligorn* (2).

svetilnă v. **exapostilarie**.

swing (swing /„legănare"), (JAZZ) factor de natură emoţională care rezultă din relaţia emisiune-percepţie dintre muzician şi auditor, ca urmare a manierei specifice de tratare a timpului (1, 2) muzical. Element vital al muzicii de jazz*, s. este acea calitate a execuţiei care produce auditorului o continuă şi imperioasă tentativă pentru a concilia dualitatea existentă dintre timpii melodici (melodia avînd în permanenţă o doză de libertate ritmică) cu timpii riguroşi egali ai pulsaţiei ritmului de bază (v. şi *tempo rubato*). Este efectul subiectiv rezultat

din repetarea continuă a unor scurte stări de tensiune urmate imediat de stări de detentă. Un muzician ce cîntă cu s. rămîne pe alocuri aproape *imperceptibil* în urmă *față* de ritmul piesei, fără a depune vreun efort pentru aceasta, ci, din contră, *cîntînd cu o perfectă siguranță* și o totală decontractare. S. depinde de interpret, de stiluri* și epoci, fiind condiționat de preciziunea atacului (1), accentuarea contratimpilor*, iar, pentru instr. melodice, și de inflexiuni (2), intonație (1, 2) și frazare (2); pentru execuția vocală, s. depinde și de felul în care cîntărețul își plasează silabele pe timp. S. este întotdeauna întreținut, exaltat, adus la paroxism prin execuția dinamicazatoare a secției ritmice. (M. B.)

swing style (/'swiŋ stail/ „stilul swing"), termen ce desemnează în S.U.A. (după anul 1935) stilul* principal de execuție al jazzului*, în special în orchestrele mari, opus celui al muzicii *Dixiland**. (M. B.)

symphonia (gr. συμφωνία), în teoria antică *greacă a muzicii, denumirea celor trei intervale** perfecte — cvarta, cvinta* și octava — exprimate aritmetic prin fracții subunitare formate cu primele patru numere naturale (3/1, 2/3 și, respectiv, 1/2). Sunetele aflate într-un astfel de raport se numeau *symphonė*. V. *Sinfonia; simfonie*. (C. A. B.)

synthesizer (cuv. engl). v. **sintetizator.**

syntomon *(< gr. ὐντομον „scurt, concis,* silabic"), (BIZ.) cîntări scrise în stilul* irmologic. V. *calavaster* (2). (S. B. B.)

syrinx (syringx) 1. (În Grecia antică) Instrument de suflat, răspîndit sub acest nume: i se mai spunea și fluierul (flautul) lui Pan. Era format dintr-un mănunchi de tuburi (cel mai frecvent șase, dar putea avea și nouă) acordate (1) diferit. Strămoșul naiului* de astăzi. Sin.* *Syringa Panos*. **2.** Orificiu suplimentar al aulos*-ului, prin care ambitus(1)-ul instr. s-a extins cu o octavă * și jumătate (particularitate de construcție ce avea să permită în mod asemănător lui Denner extinderea ambitusului cl.). *P.ext.*. flajeoletele (1), numite *și syrigma*, obținute la *kitara**. (L. B.)

systema (systima) teleion *(în teoria muzicală* greacă* a antic.: *systema* „succesiune de intervale simple" *și teleion „perfect, complet"),* sistemul (II, 3) format din succesiunea intervalelor* melodice formate de cele 15 sunete date de coardele kitharei* (fig. 1). Corespunde formal cu două game*. *la* min. naturale*, dar valoarea intervalelor era cea din gama pitagorică. După Kl. Ptolemeu (sec. II e.n.), sistemul a fost numit perfect sau complet deoarece conținea toate intervalele parțiale de cvartă*, cvintă* și octavă* (singurele consonante* în antic.), în toate combinațiile lor succesive. Cvarta* fiind sistemul (nu intervalul!) cel mai mic considerat în *harmonikė* (teoria gr. a succesiunii sunetelor, a melodiei — v. armonie (I)), s. se compune din cele patru tetracorduri* dorice notate pe fig. 1, îmbinate astfel: I și II, III și IV unite (v. conjunct*) printr-un sunet comun *(synaphė)**, ar II și III *despărțite (diazeuxis)* printr-un* ton*. Sunetul *la* grav adăugat *(proslambanoménos)* completa sistemul, în plus, peste tetracorduri. Structura s. este prezentată în tab. Din punct de vedere gramatical, denumirile sunetelor din fig. 1 sînt adjective, subînțelegîndu-se că determină substantivul *khordė* „coardă", care nu se scrie. Aceste adjective indicau, după natura lor, tehnica de execuție la kithara sau poziția sunetelor în tetracord sau în întregul sistem. S. era numit și *ametabolon*, deoarece nu permitea schimbări de mod (metabole*). Pe lîngă acest sistem, care era cel *mare*, exista sistemul perfect *mic*, numit și *metabolon*, format din 11 sunete (fig. 2) numai cu synaphė, fără *diazeuxis*. Aici, în tetracordul I *(synemmenon* „fără nume"), deasupra sunetului *mese* se afla sunetul *trite synemmenon* la distanța de un semiton (actualul *si bemol*, în loc de *si)*. Unirea acestor două sisteme, perfecte, mare și mic, ducea la un sistem de 16 sunete, permițînd, cum s-ar spune astăzi, trecerea din *la* min. în

Sistemul (mare) perfect (ametabolon), 15 sunete

Fig. 1

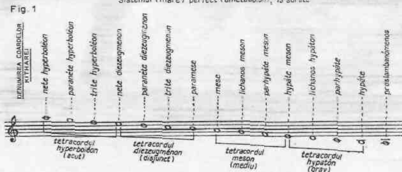


Fig. 2

Sistemul (mic) perfect (metabolon), 11 sunete



Structura sistemului complet, de la acut spre grav

Tetracordul acut		la	nete acut
		sol	paranétz acut
		fa	trite acut
	synaphé	mi	nete disjunct
Tetracordul disjunct		re	paranéte disjunct
		do	trite disjunct
		si	paramése
	diazeuxis		
Tetracordul mediu		la	mese (coarda de mijloc)
		sol	lichanos mediu
		fa	parhypate mediu
	synaphé ...	mi	hypáte mediu
Tetracordul grav		re	lichanos grav
		do	parhypáte grav
		si	hypate grav
	sunetul adăugat	la	proslambanómenos

re min. și alte schimbări de mod *(metabolon)*. Nu se știe dacă pentru *si bemol* s-a introdus o coardă în plus sau dacă nu se cobora cu un semiton sunetul coardei care-l dădea pe *si (paramése)*. Ambele sisteme erau bazate pe tetracorduri dorice, care aveau în antic. importanța gamei majore moderne. Model al ansamblului de moduri (I, 1) gr., s. avea o dispunere descendentă a tetracordurilor înlănțuite. După Aristoxenos din Tarent (sec. IV î.e.n.), s. poseda ca centri polarizatori pe cei trei *la* și în special pe cel de mijloc *(mese)*, care avea însemnătatea actualei tonici*, fără însă, desigur, a i se atribui funcțiile respective.

Bibliogr.: Aristoxenos din Tarent (sec. IV î.e.n.), *Harmonica libri III* (Elemente armonice), prima ed., în lb. lat., M. Meibomius Amsterdam, 1652; Klaudios Ptolemaios (sec. II e.n.), *Harmonica*, prima ed., în lb. lat., J. Wallis, Oxford, 1699; Gevaert, A. F., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* (2 vol.), Gent. 1875–1881; Riemann, H., *Katechismus der Musikgeschichte*, Leipzig, 1888–1889; Paribeni, G., *Storia e teoria della musica greca*, Milano, 1929. (D. U.)

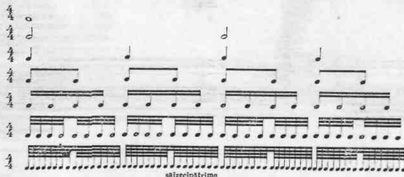
syzuygie (cuv. fr.) v. **dipodie.**

șaisprezecime, valoare (II, 1) de notă* reprezentînd a șaisprezecea parte dintr-o notă întreagă, în diviziunea (1) regulată. (I. R.)



șaisprezecimi

șaizecipătrime, valoare (II, 1) de notă* reprezentînd a șaizecișipatra parte dintr-o notă întreagă. Se notează printr-un oval negru cu



șaizecipătrime

codiţă (în dreapta sus, sau stinga jos) şi patru stegulețe: *Cînd există în partiturile* instr. un* grup de mai multe ş., notele se pot scrie legîndu-se codiţele cu 4 bare (II, 1) orizontale (ex.). (M. M.)

şamisen (**shamisen**), instrument popular japonez, avînd ataşată cutiei de rezonanţă* o tijă lungă şi subţire pe care sînt întinse cele trei corzi, puse în vibraţie cu un plectru* dur. Este folosit ca instr. de acompaniament*. Sunetul produs este ascuţit şi metalic. Este folosit şi în teatrul naţional tradiţional (v. *nô*). (I. B.)

şansonetă (< fr. *chansonette*, „cîntecel"), denumire generică a cîntecului francez de muzică uşoară, pe o arie stilistică şi tematică extrem de variată, de la melodia sentimentală sau dansantă la cîntecul poetic sau politic, în care textul poate căpăta o semnificaţie egală sau chiar superioară muzicii. Cîţiva cunoscuţi autori-interpreţi de şansonete: Charles Trenet, Charles *Aznavour, Gilbert Bécaud, Léo Ferré*, *Jacques* Brel, Michel Polnareff, Georges Brassens. (R. G.)

şaragan, culegere de imnuri (**I**) ale bisericii armene, alcătuită între sec. 5–14, ca anexă a psaltirii. Datorate a 20 de autori armeni, im*nurile sînt orînduite după cele opt moduri* (v. eh.) şi consemnate prin notaţie (**IV**) ecfonetică.

Bibliogr.: Kuşnariov, H. S., *Voprosî istorii i teorii armianskoi monodiceskoi muziki*, Leningrad, 1958. (G.F.)

şchioapa v. **hodoroaga.**

şchiopu v. luncanul.

şirul lui Fibonacci v. secţiune de aur.

şlagăr (< germ. *Schlag* „lovitură"), (în muzica uşoară) cîntec de succes, adoptat de marele public. (R. G.)

şofar (**shofar**). *instrument folosit în muzica* de cult la vechii evrei. Era confecţionat dintr-un corn de berbec, bine curăţat pe dinăuntru, vîrful cornului devenind locul de suflat (muştiucul*) instr. (I. B.)

ştimă (< germ. *Stimme* „voce"), voce (**3**): în mod curent, se înţelege prin **ş.** extragerea pe o foaie de hîrtie a unei voci (**2**) din partitura* generală, foaie după care interpretul citeşte „textul" muzical. (G. F.)

T, Ț

t, abrev. pentru : *tenor* **(1-3)** în partiturile* corale ; *tutti** ; *tempo* **(2)** (v. *a(l) tempo, tempo primo*) ; *talon** ; *tre* (v. *tre corde*) ; *tasto* (v. *tasto solo*) ; *tonică**.

tablă, *instrument muzical indian provenit* din separarea celor două membrane de piele ale instrumentului numit *mridanga* (o tobă* mare cu două fețe) : t. este o tobă mică cu o singură membrană, ce se ține vertical. Pe sîrma de oțel care fixează membrana de corpul de lemn, sînt atîrnate de jur împrejur lame metalice care vibrează odată cu membrana de piele ce este lovită cu un ciocan. (I. B.)

tablou simfonic v. **programatică, muzică.**

tabor (cuv. arab), tobă mică* cu două membrane întinse pe cele două părți ale carcasei. Instr. arhaic, **t.** a fost utilizat pînă în sec. 16 ca instr. de acompaniere a flautului drept*, amîndouă fiind acționate simultan de aceeași persoană. A rămas ca instr. pop. în Provence, Franța, pînă în zilele noastre. V. *galoubet* (W. D.)

tabulatură, denumire pentru notația **(III)** muzicală destinată în special unor instrumente cu claviatură* sau cu coarde ciupite. Cele mai importante **t.** sînt cele pentru orgă* și cele pentru lăută*. **T.** nu folosește propriu-zis semne specific muzicale, ci combinații de litere și cifre, în care, cîteodată, intră și cîteva semne de notație muzicală propriu-zisă. Atît **t.** pentru orgă, cît și cele pentru lăută, diferă de la o țară la alta. *A.* **T.** *pentru orgă.* **T.** *germană* folosește litere mari pentru octava* mare, mici pentru cea mică (v. notarea octavelor), iar, pentru celelalte, litere mici cu liniuțe deasupra ($\bar{do}$, $\bar{\bar{do}}$ etc.) în combinație cu semnele corespunzătoare valorilor* din notația mensurală (v. *musica mensurata*) sau semne derivate din acestea. Pentru vocea **(2)** superioară, **t.** germ. veche, întrebuințează un sistem cu linii, iar **t.** germ. nouă numai litere și semne. **T.** germ. este scrisă în formă de partitură*. **T.** *spaniolă* folosește cifre arabe : octava *fa* — mi^1 este notată cu cifre, de la 1 la 7. Pozițiile de octave sînt indicate cu liniuțe sau puncte deasupra cifrelor. Este tot în formă de partitură. Deasupra vocii superioare, la fel ca și la **t.** pentru lăută, ritmul este indicat cu ajutorul notelor mensurale, utilizîndu-se un singur semn pentru toate vocile. **T.** *italiană, engleză, franceză, neerlandeză* folosesc scriitura cu ajutorul notelor pe două portative*. Se deosebesc prin numărul liniilor, ce intră în componența portativului. În **t.** *it.* portativul inferior cuprinde 2—6 linii, cel superior 5—8 ; în cea *engl.* și *neerlandeză* portativele conțin între 2 și 6 linii. **T.** *fr.* folosește două portative de cinci linii. *B.* **T.** *pentru lăută.* Această **t.** întrebuințează în genere litere, *cifre, linii precum și semne ritmice derivate din* notația mensurală (semibrevis*, minima* etc.), ultimele trecute deasupra semnelor pentru grifură (v. digitație). Caracteristic pentru **t.** de lăută este că, în cadrul scriiturii polif., poate fi notată doar intrarea vocii nu și valoarea, lungimea notelor respective. **T.** it. folosește șase linii, pentru fiecare coardă o linie (lăuta fiind acordată : *Sol, do, fa, la,* re^1, sol^1, sau : *La, re, sol, si,* mi^1, la^1), ultima linie, cea mai gravă, este coarda superioară. Pe linie sau deasupra ei, se indică grifura cu ajutorul cifrelor 0—9 (0 = coardă liberă). **T.** fr. întrebuințează cinci linii (începînd cu anul 1584, șase), prima pentru coarda superioară. Acordajul **(2)** este ca la lăuta it., iar grifura este indicată cu ajutorul literelor (*a** = coarda liberă, *b** = griful 1 etc.). **T.** germ. este concepută pentru o lăută cu 5 corzi. Este singura **t.** care nu folosește linii, corzile fiind indicate cu cifrele 1—5 (acordajul : *do, fa, la,* re^1 sol^1, sau : *re, sol, si,* mi^1, la^1) și numărate începînd cu coarda gravă. Grifura este indicată cu ajutorul literelor *a—e**, pentru griful (poziția **(2)**) 1, *f**—*k*, pentru 2, etc. Începînd cu griful 6, se folosesc litere duble sau liniuțe deasupra literelor. În Anglia, nu s-a creat o **t.** proprie, fiind în uz cea fr. Aceasta din urmă, începînd, aproximativ cu anul 1600, a înlocuit treptat, în mai toate țările, celelalte sisteme de notație, menținîndu-se pînă în sec. 18 sub forma de *nouveau ton* al lui Denis Gaultier (acordajul : *La, re, fa, la,* re^1, sol^1). V. *intabulare.*

Bibliogr. : Wolf, J., *Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460,* Leipzig, [1]1905, [2]1913—1919 ; Apel, W., *The Notation of Polyphonic Music, 900—1600,* Cambridge, Massachusetts, 1942, trad. germ. Leipzig, 1962 ; Machabey, A., *La notation musicale,* Paris, [1]1952, [2]1960. (As. P.)

tabulhana v. **meterhanea.**

tacet (cuv. lat. „tace"), indicație, într-o partitură* corală sau orchestrală, conform căreia o voce **(1)** sau un instrument încetează să cînte pe parcursul unei părți sau al unui fragment. **T.** *al fine* indică suspendarea participării vocii sau instr. vizat pînă la sfîrșitul piesei. O indicație cu rol asemănător, *contano,* aflată în știmă (v. voce **(3)**), recomandă interpretului să numere măsurile de pauză* pentru a nu pierde intrarea corectă. În partitură, același termen este

intîlnit acolo unde portativul* instr. sau vocii care tace este pentru moment eliminat.

tactare (it. *battere*; fr. *batre*; engl. *to beat*; germ. *schlagen*), acțiunea de indicare a numărului și stabilire a duratei* timpilor (I, 2) din măsura* (măsurile) în care este scrisă o lucrare muzicală, prin mișcarea miinilor (miinii) — uneori ajutată de baghetă (3), conform unei scheme consacrate pentru fiecare tip de măsură (v. schema). Prin t. se stabilește și se determină tempoul (2) constant pe parcursul interpretării unei partituri*. Necesitatea t. este dovedită în special în cazul lucrărilor pentru ansambluri* de diferite componențe vocale și instr., prin t. reușindu-se sincronizarea tuturor interpreților. Urmînd, din punct de vedere istoric, cheironomiei*, t. s-a ivit odată cu apariția cîntului pe mai multe voci (2) și al notației (III) mensurale (v. și *musica mensurata*), cînd un membru al formației trebuia să indice timpii tari, delimitați de barele de măsură. O lungă perioadă, timpii au fost marcați de „bătăi" în podea cu un baston. Cu timpul, dezvoltarea muzicii, complexitatea ei și pretențiile artistice crescînd, a apărut în fața formației dirijorul, care, în tăcere, indică prin gest ritmul, *metrica* (1), tempoul și chiar expresivitatea lucrării muzicale interpretate. Sin.: *batere a măsurii*. V. *dirijat*. (M. M.)

tactus (cuv. lat) v. **timp (I, 1)**.

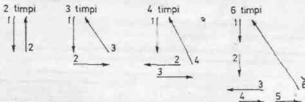
Tagelied *(cuv. germ)* v. ***alba***.

tailgate, (cuv. engl. /teilgeit/, „oblonul din spate"), manieră de execuție la trombon* practicat în New Orleans Jazz*, în care se abuza de *glissandi**. Numele provine de la partea rabatabilă din spatele camionului (t.) unde era instalată orch. și care se lăsa deschisă pentru ca trombonistul să poată manevra culisa* instr. (M. B.)

taille (cuv. fr.) v. **voce (2 ; tenor (1)**

taille de viole (cuv. fr.) v. **viole**.

taksim (**taxim**) (cuv. tc.), piesă instrumentală din muzica turcă clasică), de formă liberă, avînd rol de preludiu* în „suita" (fasl) ale cărei pietre se succed într-o ordine fixă: 1. t.; 2. *peșrev*; 3. una sau două *beste* (piesă vocală); 4. *aghir semâ'i* (piesă voc. foarte lentă); 5. o serie de



Tactare

5–15 *sarki* (piese voc. cu părți instr.); 6. *saz semâ'isi* (piesă instr. înrudită cu peșrevul, cu care se încheie suita). T. a compus și Cantemir. V. *baladă* (IV); *maqam*. (Cl.-L. F.)

talangă (it. *campanaccio*; fr. *cloche de vache*; germ. *Kuhglocke*), instrument de percuție idiofon fabricat din aramă, avînd forma unui trunchi de con turtit. În orch. simf. se folosesc mai multe tipuri de t.: *cow bell*, o t. fără limbă, fixată pe un suport și avînd o lungime de 10–15 cm. Sunetul se obține lovind instr. cu o baghetă (2) sau două din metal sau de tobă mică*; *Almglocke*, o t. originară din Alpii Bavariei. Ca formă nu diferă de *cow bell* doar că este mai mare (20–40 cm). În orch. se utilizează două asemenea t. de dimensiuni diferite; *t. carpatină*, o t. cu limbă, fără dimensiune precisă; sunetul se obține prin mișcare (instrumentul fiind ținut de o curea). (A. P.)

talea (cuv. lat. „par") v. **izoritmie**.

talgere (**talger**), instrument de percuție idiofon de origine asiatică, t. sînt alcătuite din două discuri metalice de forma unor farfurii. La început, în antic., erau din lemn, ulterior din metal (dintr-un aliaj special). Erau cunoscute de chinezi, asirieni, egipteni, evrei, greci și romani. În Turcia, s-a dat o mare importanță fabricării t., fiind folosite în meterhanele*. În urma războaielor cu turcii, s-au răspîndit și la muzicile militare europ. (sec. 17). În orch. au fost introduse de Gluck prin opera sa *La rencontre imprevue* (1764), apoi adoptate de Haydn și Beethoven. T. *turcești* (it. *piatti*; engl. *cymbals*; fr. *cymbales*; germ. *Becken*), au forma unor farfurii, pe care există o spirală ce pornește de la centru spre margine. Se fabrică în diferite dimensiuni, ca grosime și diametru, formînd o garnitură mare (de la 10 pînă la 22 de variante, cu diametru de la 25 pînă la 60 cm), garnitură ce se împarte în trei categorii: acută, medie și gravă. T. *chinezești* (it. *piatti cinesi*, *cinelli*; engl. *chinese cymbals*; fr. *cymbales chinoises*; germ. *chinesische Becken*). Se deosebesc de t. turcești atît ca formă cît și ca sonoritate. Marginile lor sînt puțin îndoite în sus, iar sonoritatea se aseamănă vag cu cea a gongului*. T. chinezești au de asemenea diferite dimensiuni: de la 30 pînă la 60 cm. diametru. În orch.

se utilizează numai pentru efecte speciale. T. *cu pedală* (it. *charleston*; engl. *high-hat, foot cymbals*; fr. *cymbales à pedale*; germ. *Charleston-Becken, Fussbecken*). De proveniență engl., utilizat în jazz*, instr. este introdus și în orch. simf. contemporană. Este format din două t. montate pe un suport vertical. T. de sus este mobil, iar cel de jos imobil. Cel mobil, acționat de o pedală*, îl lovește pe cel de jos. Diametrul unui talger este cca 20–30 cm. T. *zornăitor* (it. *piatto tintinnante*; engl. *sizzle cymbal*; fr. *cymbale bourdonnante*; germ. *Klirrbecken*). Este un t. turcesc pe care sînt montate 5–7 nituri speciale. În urma loviturii (cu baghete (2) de tobă mică*), produce, datorită niturilor, un zornăit. (A. P.)

talon (cuv. fr. „călcîi") 1. Piesă montată la extremitatea inferioară a arcușului*; servește la reglarea tensiunii părului și la apucarea corectă a arcușului, în vederea unei complexe stăpîniri a trăsăturii și a specialităților de mînă dreaptă. 2. Indicație de execuție privind trăsătura de arcuș în pătrimea inferioară a arcușului. (G. M.)

tambour de basque (cuv. fr.) v. **tamburină**.

tambourine (à main) (cuv. fr.) v. **tamburină**.

tambour sur cadre (cuv. fr.) v. **amburină**.

tambură, instrument de coarde popular din familia lăutei*, răspîndit în Bulgaria. Poate avea pînă la 12 coarde, dintre care unele sînt purtătoare ale melodiei iar altele, de tipul burdonului (*II, 2*), servesc pentru acompaniament* și sînt acordate (2) în cvarte* și în cvinte*. (L. B.)

tamburello (senza sonagli) (cuv. it.) v. **tamburină**.

tamburină, *instrument de percuție idiofon* străvechi, semnalat încă din antichitate. Este figurată pe basoreliefurile din piramidele egiptene și menționată în scrierile romane, din care reiese că era folosită în dansurile fetelor. De *asemenea o găsim în muzica unor popoare* vechi din Orient: la chinezi *(to-pai)*, la evrei *(thop)*, la indieni *(kangari)*, precum și în muzica fostelor seraiuri turcești. De multe sec. este instr. pop. în Italia, Spania, Franța, U.R.S.S. *(Azerbaijan și Gruzia) și nelipsită în dansurile* țigănești. Deși un instr. atît de pop., t. a fost introdusă în muzica cultă abia în prima jumătate a sec. 19 (în opera *Oberon* de Weber). În orch. simf. se folosesc două feluri de t.: a) t. *cu talgere* (it. — *tamburo basco, tamburino*; sp. *pandero*; fr. — *tambour de Basque*; engl. — *tambourine, timbrel*; germ. — *Tamburin, Schellentrommel*) și b) t. fără talgere (it. — *tamburello (senza sonagli)*; fr. — *tamburin (à main), tambour sur cadre*; engl. — *hand drum*; germ. — *Handtrommel, Rahmentrommel*). Instr. constă dintr-o membrană montată pe o ramă rotundă din lemn, cu sau fără talgere. Sunetul se obține în mai multe feluri: agitînd instr. cu mîna, *lovind membrana cu podul palmei, frecînd-o cu degetul mare sau lovind-o cu baghetele* (2) de tobă* mică sau cu măturelele*. (A. P.)

tamburiță (diminutiv de la tambură*), instrument cu trei sau patru coarde. Sunetul se produce prin ciupire. Este răspîndit la popoarele iugoslave. Există astăzi o întreagă familie de t. din care se pot alcătui formații (tamburași). (L. B.)

tamburo basco v. **tamburină**.

tamburo muto v. **tom-tom**.

tam-tam, instrument de percuție* idiofon, *de origine asiatică, folosit inițial într-un cadru* ceremonial. Este un fel de gong* de forma unui disc mare, din bronz, puțin bombat, cu marginile ușor îndoite spre interior. T. are diferite dimensiuni, de la 60–120 cm ∅, de unde și cele trei categorii: *mare, mijlociu* și *mic*. Este suspendat cu o coardă (de obicei din mătase) pe un suport și lovit cu un ciocan învelit cu piele sau cu postav. În orch. simf. a fost introdus de către Jean-François Lesueur în opera sa *Ossian* (1804). (A. P.)

tanbur, instrument de coarde din familia lăutei* răspîndit în Orientul mijlociu arab. Are o tijă lungă ce corespunde cutiei de rezonanță* de mărime mică, tijă pe care sînt întinse între două și șase coarde (după tipul instr.) ce sînt puse în vibrație prin ciupire cu un plectru* de oțel sau de lemn. Poate fi întrebuințat ca instr. solistic dar și acompaniator al cîntării vocale. Dimitrie Cantemir era un virtuoz al acestui instr. (L. B.)

tango, dans* sudamerican, cu îndepărtate origini africane, cristalizat ca gen în Argentina, dar prezentînd înrudiri ritmice cu habanera* cubaneză. Ca dans de salon (de perechi), t. a cunoscut, în Europa o mare popularitate între 1920 și 1940; tendință de reluare după 1970. Formația instr. tipică a t. argentinian este alcătuită din acordeon, viorine, ghitară și pian. Alături de vals*, t. a fost intens cultivat de compozitorii români din perioada interbelică (I. Vasilescu, P. Alexandru, I. Fernic ș.a.), cînd este creat și un gen specific muzicii ușoare românești, t.-*romanță*. (R. G.)

Tanzmeistergeige (cuv. germ.). v. **poche**.

tape-music (cuv. engl.) v. **electronică, muzică; sintetizator; sonotecă**.

taraf, nume ce se dă grupului de muzicanți (formației* populare) în unele zone ale țării, ce cînta la horă (2) sau la alte manifestări populare. Componența grupului poate fi alcătuită după *specific local (zone folclorice)*, dar și după posibilitățile ce stau la îndemînă. Repertoriul unui t. cuprinde muzică de joc*, adică însoțitoare a jocului*, muzică de acompaniament*, la cîntările vocale cu text, melodii din repertoriul vocal ce se execută instr., ca muzică „de ascultat" etc. (L. B.)

taragot (torogoată), instrument de suflat cu ancie* simplă, asemănător clarinetului* (ceva *mai mare) dar care produce un sunet apropiat* de acela al saxofonului*. Răspîndit în Banat și

Ardeal, se bucură de mare popularitate în executarea melodiilor folc. (L. B.)

tarantella (cuv. it.), dans* popular cu un caracter viol, specific Italiei de sud. Se execută în cupluri, dansatorii acompaniindu-se în unele cazuri de tobe* şi nachere (v. lemn (2)). Muzica



este interpretată de obicei la chitară. Tempoul (2) este în general lent la început şi foarte rapid *în final, metrul* ternar* (3/8 sau 6/8), iar ritmul* se constituie din succesiuni de optimi*. T. pătrunde în muzica cultă în sec. 19 şi, în numeroase cazuri, este tratată ca piesă de virtuozitate* (Weber, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Rossini). T. celebre au scris, în muzica românească, A. Castaldi şi Marţian Negrea (cea din urmă este inclusă în Suita simf. *Prin Munţii Apuseni)* (C. A. B.)

tarele v. de tare.

Taschengeige (cuv. germ) v. poche.

tastă (< it. *tastare* „a pipăi"), clapa (1) care, prin apăsarea sau lovirea cu degetele, pune în funcţiune mecanismul de producere a sunetelor la instrumentele cu claviatură* (pian*, orgă*, clavecin* etc.). T. albe, acoperite cu fildeş, reprezintă gama* diatonică* *do* major iar t. negre, din abanos, corespund semitonurilor*. La unele instr. vechi, culorile sînt distribuite invers.

tastieră (< it. *tastiera)* 1. Claviatură*. 2. V. limbă: *sulla tastiera.*

tasto solo (loc. it. „tastă singură"), indicaţie utilizată în epoca basului cifrat*, în cazul unei sau mai multor note ce trebuiau executate fără acorduri sau acompaniament*. În cazul unei singure note izolate, indicaţia se reducea la un zero (4) scris deasupra notei. Abrev.: *t.s.*

teatru instrumental (muzical) v. obiect sonor; sincretism.

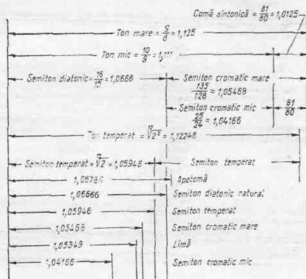
tedeum (cuv. lat.) 1. Imn (1) atribuit lui Niceta de Remesiana (335–404), care începe cu cuvintele: *Te Deum laudamus...;* 2. Slujbă bis. ţinută cu prilejul unor momente solemne (în afara liturghiei*), care începe cu imnul t. (1). Sin.: *molebie* (sl. *molebn,* rugăciune de mulţumire"). 3. Compoziţie muzicală de tipul cantatei*. Cultivat de clasici, a atins punctul culminant prin T. lui Bruckner.

Bibliogr.: Pann, A., *Irmonologhion — Catavasier în care se cuprind catavasiile sărbătorilor dumnezeești, asemănîndele glasului și douăzeci și una doxologhii.* Buc., [2]1854, p. 244.

telea v. izoritmie (1).

temă (fr. *thème*; germ. *Thema*; engl. *theme*; it. *tema*), idee muzicală integral expusă, cu sens de sine stătător. Particularitățile expresive și structurale ale **t.** depind de particularitățile stilului* și ale formei* muzicale în care se încadrează și, implicit, de specificul travaliului (v. dezvoltare) la care urmează să fie supusă. Astfel, **t.** de fugă* — ale cărei dimensiuni oscilează între un motiv* și o perioadă (1) — este adecvată tratării prin modalități preponderent contrapunctice (augmentare* și diminuare* ritmică, inversare*, recurență* etc.); temele sonatei* — acoperind fiecare aprox. o perioadă — sînt construite pe de o parte în funcție de *opoziția care se instituie între ele, iar pe de altă* parte în funcție de operațiile dezvoltătoare la care urmează să fie supuse; **t.** ciclului variațional (sau a temei cu variațiuni) se distinge prin *capacitatea de a suporta un amplu travaliu* variațional: **t.** (sau temele) rondo*-ului — depășind în general lungimea unei fraze* — au structuri relativ mai simple și adoptă un ton relaxat, destins. (S. R.) **T.** *cu variațiuni*, gen (1, 2) și form* muzicală, constituind o lucrare de sine stătătoare sau o parte de ciclu (1, 2) (de ex. în cadrul sonatei); se distinge prin capacitatea de a suporta un amplu travaliu variațional (v. variație (1)). Avînd ca punct de plecare o **t.** proprie și, cu precădere, una preluată din creația altor compozitori (sau din cea anonimă, inclusiv folclorică), variațiunile modifică treptat **t.** prin procedee ornamentale* și figurative*, contururile acesteia rămînînd recognoscibile, dată fiind păstrarea unor piloni melodici și, mai ales, armonici. Tonalitatea (2) rămîne pe parcursul variațiilor cea de bază, singura abatere permisă fiind (în cazul unei **t.** majore*) o temporară inserare a unela dintre variații în omonima* minoră*. Sînt mai rare cazurile în care, în cadrul **t.** cu variațiuni de tip „ornamental", se apelează și la procedee contrapunctice*, de felul acelora întîlnite în passacaglia* sau în ciaconă*; uneori, ciclul poate sfîrși (ca la Beethoven, Brahms, Reger) printr-o fugă*. Cînd ciclul este mai evoluat, se disting subcicluri, marcate de revenirea periodică a **t.** (la rîndu-i mai mult sau mai puțin modificată) (G. F.)

temperare (< lat. *temperare* „a potrivi, a modera"; fr. *tempérament*; it. *temperamento*; germ. *Temperatur*; engl. *temperament*), denumire generală dată procedeelor și operațiilor elaborate în timp pentru a se obține sisteme de intonație (1, 1) în care să fie egalizată (uniformizată), întîi parțial și apoi total, mărimea acelor intervale* muzicale omonime care au valori diferite în gama prin cvinte* (Pitagora) și în cea naturală* sau armonică (Zarlino). Prin această egalizare s-a simplificat construcția instr. muzicale cu claviatură*, s-a redus numărul alterațiilor* s-a putut compune, transpune (v. transpoziție) și executa muzică în orice tonalitate (2) și a devenit posibilă enar-



Temperare

monia (2). Se cunosc sisteme de t. *neegală* și *egală* (germ. *Gleichschwebende*). În primele, părăsite în prima jumătate a sec. 18, numai *unele intervale erau uniformizate, alese dintre* cele mai utilizate, cu alterațiile necesare și posibile. Prin aceasta se putea compune, transpune și executa muzică într-un număr redus de tonalități (cu puține alterații la cheie*) și numai în *acestea se putea modula* (v. *modulație*); *instr.* muzicale cu sunet fix erau construite și acordate (1) corespunzător. (Ex.: la orga* din castelul regal danez din Frederiksborg, construită în anul 1612 și restaurată fidel de A. Cavaillé-Coll în sec. trecut, sînt utilizabile numai tonalitățile *do*, *sol* și *re*). În sistemele de t. egală, octava* este împărțită într-un număr de intervale exact egale: 12 (A. Werckmeister), 31 (N. Vicentino), 41 (P. von Jankó), 43 (J. Sauveur), 53 (Mercator-Holder) și chiar 55 (Chr. Huygens). La acestea trebuie adăugate vechile sisteme orient. de t. egală: cel arabo-persan cu 17 trepte în octavă și cel indian cu 22 de trepte (*sruti*) (v. microintervale). T. ideală este aceea cu 53 de sunete* în octavă*, deoarece permite orice fel de intonație netemperată sau temperată, în 53 de tonalități diferite. Utilizarea ei este însă posibilă numai în cazul vocii sau al instr. cu coarde și arcuș practic, nu poate fi vorba de claviaturi* cu 53 de sunete în octavă. ■ Problemele ridicate de inconvenientele sistemelor expuse au fost soluționate prin adoptarea t. *egale* (uniforme) cu 12 semitonuri* în octavă. Un asemenea semiton are cea mai mică valoare considerată astăzi în muzică, valoare unică și aceeași în tot cuprinsul scării muzicale cromatice. Octava se divide în 6 tonuri* egale, terțele* mari sînt toate egale și la fel terțele mici, sextele* mari, cele mici etc. Sînt posibile orice enarmonii (de ex., intervalul disonant de *cvartă* micșorată do diez-fa* = *intervalul* consonant de terță mare *re bemol-fa*). În scara astfel temperată numai intervalele de octavă au mărimea acustic exactă (2/1 în raport de frecvențe* sau 1 200 de cenți*). Toate celelalte intervale sînt ușor alterate (v. tab.). Gama egal temperată cu 12 sunete în octavă (gama cromatică*), materializată concret pe instr. cu claviatură, are drept simbol egalitățile (enarmoniile) *si diez* = *do* = *re dublu bemol*. Rezultînd din condiția ca suma a 12 semitonuri egale (3) să dea o octavă, ea este reprez. din punct de vedere acustic-matematic de relația $s^{12} = 2/1$, de unde $s = \sqrt[12]{2} = 1{,}05946$. Acest ultim număr este valoarea în raport de frecvențe a semitonului egal temperat (ex.: considerînd sunetul *la* = 440 Hz dat de diapazon (6), sunetul *si bemol* imediat superior va avea frecvența de 440 × 1,05946 = c. 466 Hz). Privit la început ca o adevărată monstruozitate, acest mod de t. a fost consacrat, dovedindu-și pentru prima dată superioritatea față de modurile anterioare de t., datorită lui J. S. Bach, prin preludiile și fugile din *Das wohltemperierte Klavier* (2 vol., 1722 și 1744), scrise cîte 2 în fiecare tonalitate maj. și min. avînd ca tonică*, *rînd pe rînd, toate cele 12 sunete temperate.* După aceasta, sistemul lui Werckmeister a devenit unicul sistem de acordare (2) a instr. cu claviatură. ■ T. *pluricromatică*, denumire dată uneori divizării octavei, t. în 36, 48 sau mai multe *microintervale* egale* (*t. cvartitonală*, *prin sferturi* de ton: t. *sextitonală*, prin șesimi de ton etc.). ■ Se admite că ideea t. a fost enunțată pentru prima dată de spaniolul Bartolomeo Ramis de Pareja, în *De Musica Tractatus* (1482), unde propune ca în terța mare *do-mi* diferența de o comă* sintonică (81/80) dintre *mi pitagoric* (81/64) și *mi natural* (5/4) să fie temperată, adoptîndu-se un sunet mediu între cei doi *mi*. Din sec. 16, pe măsură ce se extindeau instr. muzicale cu sunet fix, inconvenientele vechilor intonații practicate (pitagorică și naturală) au devenit tot mai supărătoare, impunîndu-se soluții de remediere. În gama prin cvinte, necesitatea t. a fost impusă de consecințele care rezultă din faptul că prin suprapunerea a *12 cvinte** nu se ajunge la un sunet egal cu cel rezultat din suprapunerea a 7 octave, ci la unul mai înalt cu o comă* pitagorică (diatonică). În această gamă, semitonul diatonic* (limma) este mai mic cu o comă pitagorică decît semitonul cromatic* (apotome*); terța mare și sexta mare depășesc mărimea intervalelor omonime naturale (ale armoniei (III, 1)), astfel că nu se pot obține acorduri* pure: răsturnările* lor sînt în schimb mai mici, cu aceleași consecințe etc. În gama naturală (armonică) se întîlnesc alte feluri de inconveniente. Aici tonul are 2 mărimi: ton mare, *do-re* = *fa-sol* = *la-si* = 9/8 și ton mic *re-mi* = *sol-la* = 10/9, astfel că și septimia* mică are două valori diferite: *16/9 și 9/5. Există apoi o cvintă perfectă* „joasă", *re-la* = 40/27, mai mică decît cvinta perfectă 3/2 cu o comă sintonică, și, implicit, o terță mică „joasă", *re-fa* = 32/27, căreia îi lipsește aceeași comă sintonică pentru a fi egală cu terța mică naturală 6/5 etc. În aceste sisteme, netemperate, introducerea alterațiilor, impusă de modulații sau de transpuneri, creează complicații mari, uneori insurmontabile. Numai pentru alterațiile simple, gama prin cvinte ar avea nevoie de încă 14 sunete în octavă, pe lîngă cele 7 diatonice (cîte un diez* și un bemol* pentru fiecare sunet diatonic). În gama naturală ar fi nevoie de un număr și mai mare de alterații în octavă, datorită existenței multor intervale omonime de valoare diferită. În aceste condiții, construcția și mai ales utilizarea instr. muzicale cu claviatură corespunzătoare deveneau practic imposibile. Pentru învingerea dificultăților semnalate s-a încercat mai întîi să se elaboreze sisteme de t. neegală, adoptîndu-se fie sunete aproximativ medii între cele apropiate, fie sunete exacte, selectate dintre toate cele teoretic necesare și renunțîndu-se pur și simplu la

cele mai puțin folosite în compoziții. În primul caz, octava era împărțită în 12 intervale de semiton, dintre care unele neegale, iar în cel de-al doilea în 12, 17, 19 sau 31 de sunete cu cele mai diferite valori ale intervalelor omonime. T. neegale încercate nu puteau însă da satisfacție, mai ales pentru că permiteau puține modulații și transpuneri exacte, limitate la un număr redus de tonalități. Nodul gordian al crizei în care se afla t. în a doua jumătate a sec. 17 a fost tăiat de organistul, compozitorul și matematicianul Andreas Werckmeister. Acesta, reluînd sistemul cu 12 trepte în octavă schițat de Mersenne în 1636, îl dezvoltă și-i dă formă teoretică definitivă. La adoptarea acestei t. au contribuit mult J. D. Heinichen și J. G. Neidhardt. Opunerea contra noului sistem s-a manifestat și după ce Bach a dovedit în mod strălucit posibilitățile și avantajele t. cu 12 semitonuri egale; chiar în sec. nostru s-a repetat părerea că gama egal temperată cu 12 trepte ar fi o denaturare grosolană a adevăratei simțiri muzicale. Această gamă, care sacrifica puritatea intonației intervalice și acordice în favoarea rațiunii și a practicii, a însemnat desigur un compromis — dar un compromis creator: ea este alfabetul în care au scris muzică toți compozitorii din ultimul sfert de milen. și mai bine.

Bibliogr.: Mersenne, M., *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1636; Werckmeister, A., *Musikalische Temperatur*, 1691; Neidhart, J. G., *Die beste und die leichteste Temperatur des Klavichords*, 1706; Holder, W., *A Treatise of the Natural Grounds and Principles of Harmony*, Londra, 1731; Riemann, H., *Katechismus des Musikgeschichte*, Leipzig, 1889; Jankó, P. von, *Ueber mehr als zwölfstufige gleichschwebenden Temperaturen (III. Ueber ein einundvierzigstufiges System)*, în: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, Leipzig, 1901; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, [1]1891, [3]1921; Garnauld, P., *Histoire et influence du tempérament*, Paris, 1929; Cuclin, D., *Monografii. Contribuții la o eventuală reformă a fundamentelor muzicii*, Buc., 1934; Magni-Dufflocq, E., *La fisica del suono*, Milano, 1934; *Larousse de la Musique* (2 vol.), Paris, 1957; Teodoru, D., *Aplicarea matematicii la studiul fenomenelor muzicale*, în: *Studii muzicologice*, 7/1958; Berger, W., *Intonație temperată și netemperată*, în: *Muzica*, nr. 11, 1960; Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, vol. I, Buc., 1962. (D. U.)

temple blocks (cuv. engl.) v. **nucă de cocos**.

tempo (cuv. it. „timp"; la pl. *tempi*; lat. *tempus*) **1.** (sensul inițial) Timp (**1, 2**) al măsurii*. **2.** Gradul de iuțeală cu care trebuie executată o lucrare muzicală. Factor important pentru redarea exactă a caracterului unei compoziții (**1**) muzicale, *t. trebuie indicat cu aceeași precizie ca și înălțimile* (**2**), duratele (**II**) și intensitățile (**2**) sunetelor. Dar abia începînd din sec. 19, datorită metronomului*, această notare exactă a devenit posibilă. Mai înainte, t. era păstrat prin tradiție, lăsat la libera alegere a interpretului sau stabilit pe baza unor termeni *convenționali* — cu valoare *relativă* — *folosiți* și astăzi. Acești termeni, de origine it., privind mișcarea propriu-zisă (*largo**, *lento**, *adagio**, *andante**, *moderato**, *allegretto**, *allegro**, *presto** etc.) pot fi completate cu unele indicații referitoare la caracterul muzicii (*giocoso*, *scherzando*, *con anima*, *con brio*, *con spirito*, *con moto*, *con fuoco*, *mosso*, *agitato*, *appassionato*, *energico*, *malinconico*, *mesto*, *tranquillo*, *amabile*, *semplice*, *grazioso*, *cantabile*, *misterioso* etc.). Numeroase indicații de mișcare și caracter apar și în alte limbi (germ., fr.), în special atunci cînd termenii convenționali se dovedesc insuficienți. Alături de toți acești termeni, pentru a stabili cu precizie t., trebuie să existe și indicația metronomică (numărul de bătăi pe minut, fiecare bătaie corespunzînd de obicei unei note cu valoare* de pătrime* — v. metronom). În cuprinsul aceleiași piese pot apare schimbări de t., care trebuie notate la fel de precis, și revenirii la mișcarea inițială (cu indicația *a t.* sau *t. primo*). Uneori schimbările se fac treptat, în acest caz fiind necesari termeni agogici* care indică o rărire a t. (*allargando**, *rallentando**, *ritenuto** etc.) sau o accelerare (*accelerando**, *precipitando**, *stretto**, *stringendo** etc.).

Mărimea intervalelor centrale în gamele naturală, pitagorică și temperată (cromatică)

Intervalul	Mărimea exprimată în			Intervalul	Mărimea exprimată în		
	rapoarte de frecvență	numere zecimale	cenți		rapoarte de frecvență	numere zecimale	cenți
Terță mică:				*Cvartă*:			
— pitagorică și naturală joasă	$\frac{32}{27}$	1,185	294	— naturală și pitagorică	$\frac{4}{3}$	1,333	498
— temperată	—	1,189	300	— temperată	—	1,335	500
— naturală	$\frac{6}{5}$	1,200	316	— naturală „înaltă"	$\frac{27}{20}$	1,350	519
Terță mare:				*Cvintă*:			
— naturală	$\frac{5}{4}$	1,250	386	— naturală „joasă"	$\frac{40}{27}$	1,481	680
— temperată	—	1,260	400	— temperată	—	1,498	700
— pitagorică	$\frac{81}{64}$	1,266	408	— naturală și pitagorică	$\frac{3}{2}$	1,500	702

T. poate fi indicat, în unele cazuri, prin referirea la o mişcare cunoscută : t. *di minuetto*, t. *di mazurka* t. *di Walzer*, t. *di marcia, Alla siciliana, All'ongarese*, Alla turca*. V. *mişcare* (2). (A. R.)

tempo rubato (loc. ital. „durată furată"), indicaţie şi implicit manieră de interpretare care constă în modificarea unor durate (II) în timp ce *pulsaţia metrică se menţine neschimbată*. Termenul a fost introdus de P. Fr. Tosi *(Opinioni de' cantori antichi e moderni*, 1723). Indicaţii şi recomandări practice privind această manieră se găsesc deja în scrierile lui Zacconi (1592), Peri (1600), Caccini, (1602), apoi, după Tosi, la Quantz (1755), C. Ph. E. Bach (1753, 1787), L. Mozart (1756), W. A. Mozart (1777). D. G. Türk (1789). În această accepţie a termenului, t. este o manieră indispensabilă atît în interpretarea monodiei* acompaniate a basului continuu* cît şi în acea a stilului pianistic mozartian sau chopinian (unde devine un element expresiv deosebit de caracteristic). Unii autori descriu, alături de acest t. zis „sever" (germ. *gebundenes* t.) şi un t. *liber* care constă în „grăbirea şi reţinerea capricioasă a mişcării în ambele mîini" (Czerny, 1846), acesta însă, aidoma conceptului parlando rubato adoptat de folclorişti care stă la baza sistemului (II, 6) ritmic cu acelaşi nume, intră în obiectul *agogicii*. Confuzia terminologică între rubato** şi t. s-a ivit (după Eggebrecht, 1955) în urma dispariţiei practicii de acomp. de tip baroc*, în timp ce termenul tempo* şi-a pierdut treptat *sensul de „timp, valoare, durată" şi a devenit* sinonimul cuvintelor „mişcare, viteză". (Fr. L.)

tempus (cuv. lat. „timp"), v. **musica mensurata ; mensura (2) timp (I, 1).**

tenor (< it. *tenore* ; fr. *ténor)* **1.** Vocea (I) bărbătească cea mai înaltă, cu ambitus (I) *do*¹-*do*² (v. notarea octavelor). Ca voce solistică, după caracterul său, t. poate fi *liric, dramatic* (variantă germ. *Heldentenor* „t. eroic"), *spinto* etc. În sec. 18, denumirea de t. le-a înlocuit pe cele fr. mai vechi : *taille* şi *haute contre*. V. falsetist. (I, 2). **2.** Vocea (2) a treia într-o structură polif. sau arm. la patru voci. A fost la începuturile polifoniei* vocea principală (v. t. (3) : contra-tenor ; *organum* ; motet). În partiturile* corale actuale, t. se notează în cheia* *sol*, efectul fiind însă cu o octavă* mai jos. *În partiturile mai vechi, se nota în cheia do* de t. (pe linia a patra a portativului*). **3.** (cu accentuare pe prima silabă : lat. „cel care ţine" ; fr. *téneur)*. Vocea (2) care, în polif. *sec. 12–16, deţinea cantus firmus*-ul*. **4.** Ton de recitare în psalmodie*. V. şi *recto tono*. **5.** Instrumente* cu un ambitus corespunzător t. (1), ex. : sax., trb., tuba. *Tenorhorn* (v. fligorn (2)), *tenor viol* (v. viole (1)) etc. Aceste instr. sînt fie transpozitorii (v. transpoziţie) fie se notează în cheia de t. Violoncelul* este notat, pentru registrul (I) corespunzător, în aceeaşi cheie. (G. F.)

Tenorhorn (cuv. germ.) v. **fligorn (2).**

tenorino (cuv. it., diminutiv de la *tenor)* specie de tenor (1) lejer caracterizată printr-o mare agilitate în zona falset*-ului şi o forţă *de emisie redusă*. V. **falsetist (1)**. (C. A. B.)

tenoroon (cuv. engl.) v. **fagottino.**

tenor viol (cuv. engl.) v. **viole (1).**

tenor violin (cuv. engl.) v. **violă.**

tenso v. ***jeu-parti.***

tenuto (cuv. it. „ţinut"), indicaţie prin care se recomandă respectarea valorii* exacte a notelor. Se utilizează în special în pasaje bogate în note executate *staccato**, pentru a marca un contrast. Indicaţia nu implică rărirea mişcării (2). Abrev. : *ten.*

teorba v. **arciliuto.**

teoreticõn (theoriticon) v. **propedie.**

teoria instrumentelor v. **instrumentaţie.**

teoria muzicii 1. (T. superioară a muzicii), studiul elementelor tehnice şi de sistem (II) ale artei muzicale, întreprins la un nivel conceptual superior, cu o obligatorie viziune de sinteză şi implicînd considerarea obiectului în perspectivă istorică : ca şi estetica* muzicală, pe care uneori o interferează, t. superioară a muzicii ţine de latura sistematică a ştiinţei muzicii (v. muzicologie). **2.** (T. didactică a muzicii), disciplină al cărei obiect şi scop îl constituie determinarea şi definirea elementelor *şi categoriilor tehnice uzuale ale muzicii (inclusiv* a elementelor de scris-citit muzical, care cad în sarcina unei t. *elementare* a muzicii), corespunzător necesităţilor de învăţare a acestora. *Privită dincolo de cele două accepţiuni menţionate* (despărţirea de sensuri a conceptului se produce de altfel tîrziu, mai ales ca urmare a necesităţilor impuse de dezvoltarea învăţămîntului muzical), şi anume în sensul ontologic al unui demers teoretic fundamental, al unui „prim gest" de a da expresie teoretică elementelor constitutive ale muzicii, t. muzicii este, dintre toate disciplinele subordonate artei muzicale, poate cea mai îndreptăţită — inclusiv prin generalitatea domeniului ei — să se revendice de la gîndirea şi scrierile *despre* muzică ale anticilor. Trecerea de la *teoriile* despre muzică la *o* t. a muzicii, deci constituirea acesteia din urmă ca ştiinţă a avut loc în ev. med. : învăţarea muzicii în *quadrivium** era sin. cu învăţarea ştiinţei muzicii iar compoziţia (2) însăşi *va fi socotită sec. de-a rîndul mai mult ştiinţă* decît artă. De-a lungul întregii ei dezvoltări medievale şi continuînd cu Renaşterea* şi în parte cu barocul*, t. muzicii se configurează ca *o ştiinţă „totală" a muzicii, ca un summum al* diferitelor discipline şi specialităţi teoretice muzicale particulare. Ponderea cea mai mare în acest complex teoretic — în alcătuirea căruia intrau şi o seamă de elemente moştenite din antic., în speţă concepţiile şi teoriile referitoare la bazele fizice (acustice*) şi matematice ale muzicii — o deţineau disciplinele slujind direct practica muzicală, anume contrapunctul* şi armonia (III, 2). (Emanciparea acestora din

urmă nu se realizează cu ușurință; un reper: *Tratatul de armonie* de Rameau (1722), încă tributar „sincretismului" teoretic originar). V. *analiză*. (Cl. L. F.)

teremin v. **electrofone instrumente.**

tererem v. **cratimă.**

termenvox, v. **electrofone, instrumente.**

terminatio (cuv. lat. „sfîrșit") v. **psalmodie.**

terminație (< lat. *terminatio*) **1.** Termen împrumutat din arta retoricii pentru a desemna o concluzie melodică (spre deosebire de cadență (1) ce desemnează o concluzie armonică). T. este *masculină* dacă nota finală a melodiei este o notă lungă; ea devine *feminină* dacă nota finală este scurtă. V. *clausula*. **2.** Într-un tril*, t. arată modul în care este rezolvat acest ornament* melodic. T. trilului, lăsată multă vreme la latitudinea executantului, a început a fi notată de pe la mijlocul sec. 19. **3.** (lingv.). Sunet sau grup de sunete de la sfîrșitul unui cuvînt; partea variabilă a unui cuvînt de la sfîrșitul lui, prin opoziție cu rădăcina (radicalul), invariabilă. (D. U.)

ternar, structurare pe baza raportului 1/3 sau 3/1. Determinarea de t. se folosește: **1.** În domeniul duratelor **(I, 1)**: *ritm* t. ritm* format din 3 unități; *măsură* t., măsură* formată din 3 timpi **(I, 2)**; *diviziune* **(1)** t., împărțirea unei valori în trei (ex. triolet*) — de notat *că subîmpărțirea fiecărei treimi continuă mai* departe binar* (în caz că nu e specificat contrariul). Notația **(1)** modernă are într-adevăr la bază principiul diviziunii **(1)** binare, cealaltă păstrînd un caracter fortuit (în ev. med. era invers — v. mod **(I, 3)**; *musica mensurata*). **2.** În domeniul formei, deși aici se preferă termenul de „tripartit" (v. formă). (A. M.)

terță (< it. *terza* „a treia") **1.** Intervalul* (simplu) dintre o treaptă* și a treia (ascendent sau descendent) a scării* muzicale diatonice*; se cifrează cu 3. Tipuri diatonice în sistemul temperat*; t. *mare* (ex.: *do-mi*, *fa-la*), valorează 4 semitonuri* și se cifrează 3 M; t. *mică* (ex.: *re-fa*, *mi-sol*) valorează 3 semitonuri și se cifrează 3 m. Cu alterații*, se obțin tipuri de t. cromatice*: t. micșorată (ex. *la-do bemol*) valorează 1 ton și se cifrează 3—); t. *mărită* (ex.: *fa-la diez*) valorează 5 semitonuri și se cifrează 3+. T. mare și cea *mică* sînt considerate intervale imperfect consonante*; celelalte sînt disonante*. *În sistemul tonal (I, 3) și temperat* (I, 1), t. sînt enarmonice **(2)** cu diferite alte intervale, mai apropiate fiind secunda* și cvarta* (ex.: *la-do bemol* = secunda *la-si* și *sol-si diez* = cvarta *sol-do*). Cu duble alterații, t. *mare* este enarmonică cu cvinta perfectă (ex.: *re dublu bemol-fa dublu diez* = cvinta perfectă *do-sol*). Prin răsturnare*, t. *mare* devine sextă* mică (ex.: *sol-si si-sol*), iar cea mică, sextă mare (ex.: *re-fa fa-re*). **2.** În arm. clasică **(III, 1, 2)**, un acord* (trisonul) este definit ca suprapunerea a cel puțin trei t. **3.** În sistemul funcțional*, t. tonicii* se numește mediantă* (< it. *mediante* < lat. med. *mediante* „care se află la mijloc"), aflîndu-se la distanță egală de tonică și de dominantă*. Natura mediantei caracterizează acordurile și *modurile maj. și min.* **4.** *T. picardiană*, *t. mare* care înlocuiește, în cadența **(1)** picardiană, t. *mică* în modul minor*, de obicei la finele compoziției **(1)**. ■ În gama naturală* (G. Zarlino), t. *mare corespunde raportului de frecvențe** 5/4, iar cea mică raportului 6/5. În această gamă, t. *mică re-fa* are însă valoarea 32/27, mai joasă cu o comă* sintonică 81/80 decît celelalte t. *mici* (*mi-sol*, *la-do* și *si-re*). Prin răsturnare, această t. dă sexta mare *fa-re* 27/16, care întrece cu aceeași comă sintonică celelalte sexte mari (*do-la*, *re-si* și *sol-mi* 5/3). ■ În teoria muzicală greacă* a antic., unde intervalele erau considerate numai melodic*, terțele și sextele erau cuprinse în categoria intervalelor disonante (diafonii*). T. (și sexta) arm. nu erau studiate în teoria antic. și nici în cea a ev. med. timpuriu; nu se practica nici cîntarea prin intervale arm. Abia prin sec. 12 avea să apară, în țările N—V europ. stilul *gymel** (< lat. *cantus gemellus* „cîntec geamăn"), în care melodia era acomp., instinctiv, prin t. inferioare, alternate din cînd în cînd cu t. superioare. În stilul *faux-bourdon** („bas fals", Franța, sec. 13—14), vocea **(2)** principală era acomp. de două voci superioare, *aflate permanent la interval de t. și sextă*, ansamblul procedînd deci prin acorduri paralele **(2)** de sextă, afară de începutul și sfîrșitul compoziției. În sec. 14, t. și sextele mari au fost teoretic *recunoscute ca intervale arm.* imperfect consonante. T. *mare* a fost admisă în acordul final al unei compoziții (pe lîngă octavă și cvinta tonicii), pe cînd t. *mică* a întîmpinat opoziție teoretică pînă spre finele sec. 17. De atunci, odată cu afirmarea principiului tonalității **(1)**, t. și sexta mare au caracterizat acordul perfect major* și modul maj., pe cînd t. și sexta mică, acordul perfect min. și modul min. V. *diviziune* **(4, 6)**; *dualism*; *polarism*.

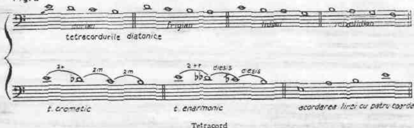
Bibliogr.: Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)* Berlin, [3]1921; Giuleanu, V. și Iusceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii* (2 vol.), Buc., 1962; Brearul, G., *Muzica și standardizarea acustică*, în: *Pagini de istoria muzicii românești*, vol. IV, Buc., 1977. (D. U.)

terțet (< it. *terzetto*), compoziție vocală pentru trei voci cu sau fără acompaniament*. Semnificația *pur vocală* s-a impus abia în sec. 18—19, înainte t. însemnînd nediferențiat și comp. instr. (Beethoven și chiar Dvořák își mai intitulează *trio* **(I)**-urile fără pian, t.). *La origine stă tricinium* (v. *bicinium*), vocal sau instr. și piesele *à tre* (v. sonată). În sec. 17—18 desemnează și părțile la trei voci **(2)** din marile lucrări (ex. oratoriul*). Introdus în operă*, i se acordă la început importanța unui moment culminant, fiind legat tot mai mult de semnificația dramatică. În muzica de cam., la forma liedului* la trei voci (Mozart, Schubert). (E. Z.)

testudo v. **lăută.**

tetracord (< gr. *tetra* „patru" + *chordē* „sunet") **I.** Grup coordonat de patru sunete consecutive, ascendente sau descendente, ale cărui extreme formează o cvartă*. **1.** Pe **t.** s-a bazat întreaga teorie muzicală a antic. greco-romane. Se distingeau mai multe tipuri ecclesiastice occid., al căror imens „corpus" melodic a fost cuprins sub numele de cînt gregorian*. Odată cu distincţia ce a fost introdusă între autentice şi plagale, **t.** s-a asociat pentacordului* (v. mod. **(I, 3)**). **3.** În sistemul **(II, 3)** tonal se deosebesc mai multe tipuri de **t.**, după caracterul lor, determinat de poziţia





Tetracord

de **t.**, grupate în cele trei genuri **(II)**, *diatonic**, *cromatic** şi *enarmonic* **(I)**. **T.** diatonice erau patru (fig. 2): *dorian* (preferat în teorie şi practică, ducînd la un mod **(I, 1)** care avea importanţa actualei game* *do* maj.), *frigian, lidian* şi *mixolidian*, acesta din urmă *fără semiton**, încadrîndu-se într-o cvartă mărită. Sunetele erau dispuse descendent, mişcarea descendentă fiind considerată cea naturală. Unirea a două **t.** diatonice dădea naştere modurilor principale (independente) şi secundare (derivate), care luau numele **t.** componente. Modurile dorian, frigian şi lidian erau compuse din **t.** egale, pe cînd cel mixolidian din **t.** neegale. **T.** *cromatic* era format din succesiunea intervalică *secundă* mărită-secundă mică-secundă mică*, iar cel enarmonic din succesiunea *secundă dublu mărită-diesis** (sfert de ton) — *diesis* (fig. 2). Dacă **t.** diatonice au durat tot atîta cît şi antica muzică greacă*, **t.** cromatic şi enarmonic au încetat de a fi practicate încă î.e.n., făcînd ulterior doar obiectul unor studii teoretice. Scara de sunete muzicale a antic. era formată din patru **t.** doriene, care alcătuiau aşa-numitul *system teleion** (*sistemul perfect*). **2.** Încă de la începutul ev. med., pe **t.** s-au bazat modurile şi calitatea intervalelor* de *secundă* continuite* (fig. 1). Două **t.** egale sau diferite formează prin unire şi în sens ascendent o gamă*, al cărei mod **(II)** este determinat de natura şi poziţia **t.** componente. Într-o gamă, **t.** care începe, ascendent, cu *tonica** este numit *inferior*; cel care, în continuare, începe cu dominanta* se numeşte *superior* (ex.: în gama maj. arm., **t.** inferior este maj., iar cel superior, arm.). În gamele din muzica populară românească se întîlnesc **t.** de structuri variate, combinate în diferite moduri (un ex. în fig. 1). **II.** Numele celui mai vechi tip de lyră* cunoscut la greci (sec. 8—7 î.e.n.), atribuită legendarului Orfeu. După A.M.T.S. Boethius (c. 480—524), cele patru coarde ale acestei lire erau acordate după sunetele *mi, la, si, mi* (fig. 2), adică finală*, cvartă, cvintă* şi octavă*, formînd singurele intervale muzicale considerate consonante* în antic. greco-romană.

Bibliogr.: Gevaert, F.-A., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 2 vol., Gent (Gand), 1875—1881; Riemann, H., *Handbuch der Musikgeschichte*, 4 vol., Leipzig, 1901—1903; Paribeni, G. C., *La storia e la teoria dell'antica musica greca*, Milano, 1929; Iusceanu, V., *Moduri şi game*, Buc., 1960. (D.U.)

tetrafonic, sistem ~ (BIZ.) v. **sistem (II, 2).**

tetraode v. **canon (2).**

tetrapodie (gr. τέτρα = patru + ποῦς, ποδός = picior), termen de prozodie* definind versul* alcătuit din patru picioare (I) metrice. *(A. M.)*

Textkomposition (cuv. germ.) v. **aleatorică, muzică.**

textură, fenomen sintactic (v. sintaxă (2)) ce necesită o percepere globală, plasat fiind în zona de audibilitate a aglomerării *obiectelor* sonore. Distribuirea pe orizontală și pe verticală*

A. Stroe, Concert pentru clarinet și orchestră

≈ 8"

Vni 1 2 3 4 5 6 7 8

Vle 1 2 3 4

sempre stacc

Vlc. 1 2 3

sempre stacc

Cb 1 2

Textură

a obiectelor într-un spaţiu-timp dens impune *în conştiinţa auditivă imaginea sonoră a unui* tot în care detaliul îşi pierde semnificaţiile. Fenomenul provine din *neoserialism* (v. serială, muzică) unde concepţia polifonică* multiserială şi organizarea serială integrală au dus la pierderea funcţiei detaliului care a devenit de prisos. Astfel, chiar principalul mijloc al lucidităţii seriale îşi neagă propria existenţă lăsînd loc aşa-ziselor fenomene de „masă" care presupun volum, suprafaţă şi impresie de ansamblu. Încă din anul 1955, V. Xenakis propune un nou mod de organizare a obiectului sonor care să fie corespunzător fenomenului sintactic din zona aglomerării. Denumirea de t., atribuită respectivului fenomen, provine din asocierea cu imaginea densă a scriiturii. Apariţia t. în muzică este strîns legată de introducerea noţiunilor matematice care facilitează drumul spre *o construcţie obiectivă a acestui fenomen* sintactic. Astfel Xenakis recurge la calculul probabilistic, cel mai adecvat unor asemenea fenomene, urmărind realizarea percepţiei medii din partea receptorului. Ia naştere astfel muzica stochastică* ce presupune determinismul statistic, probabilităţile inegale în succesiune *(lanţurile Markov), calculul cu ordinatorul etc.* Unii teoreticieni consideră t. un caz limită al polif. multiseriale. Alţii tind să asimileze t. categoriei sintactice numită eterofonie* apreciind-o, tot aşa, ca fiind la graniţele acestui fenomen. Desigur, teoriile rămîn deschise. Cert este că t. s-a impus ca tip de scriitură dominînd curentele avangardiste din ultimii 20 de ani. Ca o reacţie împotriva aglomerării, a apărut muzica plasată în zona rarefierii (unele muzici de tip minimal) care impune tot o percepţie specială din partea receptorului. Disputa dintre cele două zone extreme de audibilitate continuă, dacă ne gîndim că şi muzica aleatorică* a folosit şi foloseşte t. nespunîndu-şi încă ultimul cuvînt.

Theorbe v. **arciliuto.**

theorbierte Laute v. **arciliuto.**

thesis *(< gr. thesis „coborîre, aşezare")*, valoare* sau grup de valori ritmice distribuite în poziţie metrică accentuată. Tactarea* t. se face în general prin mişcarea descendentă a braţului. Ant. *arsis**. V. *greacă, muzica.* (S. R.)

thorough-bass (cuv. engl.) v. **bas continuu.**

tibia (cuv. lat.), instrument aerofon din antichitate, ai cărui strămoşi erau confecţionaţi din osul tibia, de unde provine denumirea instrumentului. În forma sa perfecţionată, t. este o variantă a aulos*-ului. (W. D.)

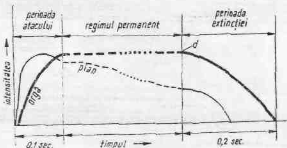
tiento (cuv. sp.), piesă de orgă* specifică artei spaniole (sec. 16—18), intermediară între preludiu (2) şi ricercar*, considerată a fi una dintre formele premergătoare fugii*. T. au scris sp. Luis Milan (iniţial pentru *vihuela**) şi portughezul Correa de Arauxo, (G. F.)

tilincă v. **fluier.**

timbale 1. *(it. timbales, timbales cubani; engl. timbales; fr. timbales cubaines; germ. Timbales)*, de origine populară sud-americană, t. au pătruns în Europa pe două căi: prin turneele orch. de dansuri pop. cubaneze şi prin *muzica de jazz**. În orch. simf. au fost introduse prin lucrările unor compozitori sud-amer. *din sec. 20, iar ulterior de compozitori nord-*amer. şi europ. T. sînt instr. de percuţie cu cîte o membrană, fără coarde, neacordabile, cilindrul lor avînd următoarele dimensiuni: înălţimea, la ambele t., de 16 cm., iar diametrul de 33 şi respectiv 36 cm. Cele două instr. sînt unite printr-un ax şi fixate pe un suport special. Membrana se întinde cu ajutorul unor şuruburi montate pe cilindrul instr. Sunetul se obţine prin lovirea membranei cu baghetele (2) de tobă mică*, cu măturelele* sau cu degetele, creîndu-se nenumărate efecte. Timbrul* lor se aseamănă, în registrul (1) acut, cu acela al timpanelor*. 2. v. *timpan.* (A. P.)

timbrel *(cuv. engl.)* v. ***tamburină.***

timbru (< fr. *timbre*; it. *timbro*; germ. *Klangfarbe*; engl. *timbre*), caracter al senzaţiei audi-



Timbru. Evoluţia temporală a două sunete de frecvenţă şi tărie egală, emise de orgă şi de pian; *a* – momentul apariţiei sunetului; *b* – momentul ridicării degetului de pe clapă

tive care permite să se distingă diferite sunete* complexe avînd aceeași frecvență fundamentală și aceeași intensitate **(1)**, însă compoziții spectrale deosebite (armonice* diferind ca *număr și intensitate*). Pe lingă *înălțime** (v. *și* frecvență) și intensitate **(2)**, **t.** este cea de-a treia calitate a sunetului, aceea care-i conferă personalitate sonoră și „culoare" proprie (cf. germ. *Klangfarbe*, textual „culoarea sunetului"), permițînd nu numai individualizarea sursei emitente, fără a o vedea, dar și diferențierea calitativă fină a instr. muzicale de același fel (de ex. a două voci **(1)** de sopr. care cîntă aceeași notă cu tărie egală). **T.** unui instr. *muzical este o sinteză, un rezultat al însumării* tuturor caracteristicilor sale vibratorii și care în final îi determină valoarea artistică. Sînt mai mulți factorii de care, în mod direct sau indirect, depinde **t.** În primul rînd se află spectrul sonor al sunetului, adică numărul și intensitatea armonicelor care se amalgamează cu sunetul fundamental. Aceste armonice au o dublă proveniență : mai întîi oscilațiile elementului vibrator (ancie*, coardă* etc.) și apoi cele ale elementului rezonator (tubul cl., corpul vl. etc.), rezonatorul avînd rolul de a amplifica sunetul inițial și de a-i adăuga așa-numitele „frecvențe de rezonanță" (formanții sunetului complex). Forma și volumul rezonatorului (cutiei armonice, de rezonanță*) are o influență decisivă asupra cantității și calității formanților și de aici asupra **t.** În același timp, **t.** depinde de intensitatea și înălțimea sunetului, deoarece sunetele grave și cele intense au un conținut mai bogat în armonice. ■ Compoziția spectrală armonică și contribuția ei la formarea **t.** se manifestă în moduri ca și infinite, ceea ce explică de ex. faptul că practic nu se întîlnesc două voci absolut egale cu **t.**, ci cel mult asemănătoare. Un sunet fundamental însoțit numai de primele 2—3 armonice este moale, păstos, plăcut; concomitența armonicelor 2—7 îl face bogat, plin, rotund, cald; dacă prevalează armonicele înalte și lipsesc cele joase, sunetul devine aspru, strident, pătrunzător; un număr mare de armonice distribuite uniform și de tărie comparabilă face **t.** luminos, strălucitor. Un sunet fără armonice (sau cu puține și slabe, v. sunet) poate fi dulce, dar surd, sărac, adesea puțin muzical. ■ Cercetările microanalitice din ultima jumătate de sec. au pus în evidență importanța capitală a așa-numitelor „procese tranzitorii" ale sunetelor (v. fig.) în caracterizarea instr. muzicale și în constituirea **t.** lor. Acesta este determinat nu atît de spectrul armonic, înregistrat în perioada de stabilitate a sunetului (regimul permanent), cît mai ales de spectrul armonicelor existente în perioadele de atac **(1)** și extincție a sunetului — cum și în perioadele de trecere de la piano* la forte* și invers. În perioadele tranzitorii (și mai cu seamă în aceea a atacului), sunetul are caracter de zgomot*, datorită structurii sale armonice variabile și complicate. La acest zgomot *inevitabil* se adaugă cel produs (la fel de inevitabil) de mecanismul specific instr. considerat (frecarea arcușului pe coarde sau ciupirea acestora, *loviturile ciocănelelor la pian*, *suflul aerului* în tuburile sonore, vibrațiile neutile ale buzelor etc.). Imperfecțiunile fizice ale emisiei, dacă nu depășesc anumite limite, dau execuției muzicale acea căldură și viață care nu pot fi obținute de la o emisie (practic imposibilă) desfășurată după legile riguroase ale acusticii clasice. Aceasta se ocupă numai de regimul permanent al sunetului, fără a considera procesele tranzitorii, care sînt esențiale în muzică. ■ *Deși sunetele armonice sînt de mult cunoscute*, îi revine lui Helmholtz meritul de a fi demonstrat (1863), cu ajutorul rezonatorilor sferici, rolul armonicelor în formarea **t.** Experiențele celebre ale lui Stumpf (1926) au arătat că, amputîndu-se „capul" și „coada" sunetului (adică perioadele tranzitorii), audiția „corpului" său propriu-zis (regimul permanent al vibrațiilor) nu mai permite să se identifice sursa emitentă : fag. nu poate fi deosebit de v. cel, iar vl. de cornet. Odată cu eliminarea proceselor tranzitorii, sunetul și-a pierdut **t.** specific, personalitatea proprie. Aparatura acustică modernă (oscilograful catodic etc.) și metodele de microanaliză armonică a fenomenelor sonore au permis adîncirea cunoașterii calităților timbrice, demonstrîndu-se că sunetul muzical este un fenomen mult mai complicat de cum se știa și că nu i se pot aplica decît în parte și în primă aproximație legile riguroase, dar simplificatoare, ale acusticii* fizice.

Bibliogr. : Helmholtz, H., von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig [3]1863) ; Stumpf, C., *Die Sprachlaute*, Berlin, 1926 ; Buican, G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc., 1958 ; Winckel, F., *Vues nouvelles sur le monde des sons* (trad. din lb. germ. de A. Moles și J. Lequeux), Paris, 1960 ; Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, vol. I, Buc., 1962 ; Casella, A. și Mortari, V. *Tehnica orchestrei contemporane* (trad. din lb. it.), Buc., 1964 ; Anfilov, G., *Fizica și muzica* (trad. din lb. rusă), Buc., 1965 ; STAS 1957/1—74. *Acustică fizică* ; STAS 1957/4—74 ; *Acustică muzicală*. (D. U.)

timp I. 1. (< lat. *tempus*) Unitate de durată *considerată etalon pentru reglarea tempo*(2)-ului, dedusă din înseși valorile **(I, 3)** notelor. Este o pulsație, în general, neutră, fără accentuare (ex. în *cantus planus**). Organizarea polifoniei*, a sincroniei vocilor **(2)**, a pornit de la valoarea etalon a notelor (v. *musica misurata*). În acest sens **t.** a avut și denumirea lat. de *tactus*, ceea ce a reflectat trecerea spre noțiunea modernă de **t (I, 2)**. V. : *battuta* ; *măsură*. **2.** (it. *tempo* **(I)** ; fr. *temps* ; germ. *Takt*). Parte componentă a *unei măsuri**, avînd în principiu orice valoare* (notă*, întreagă, doime*, pătrime*, optime*, șaisprezecime*) considerată unitate metrică* : în sistemul **(II, 6)** divizionar, această unitate este divizibilă **(1)** binar* sau ternar*. Fiecare **t.** are cîte un accent **(III, 1)** principal și cîte unul secundar, tare și slab. V. *tactare*. **3.** (BIZ.)

Valoare etalon, corespunzînd în transcriere (1) unei pătrimi. Se marchează în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) printr-o bătaie* (t. fiind, de aceea, asimilat cu bătaia). Prin *semnele timporale* (v. *notație (IV)*), valoarea se poate prelungi sau scurta cu unul, doi sau trei t. Sin. *hronos*. II. Parametru* operațional al muzicii seriale* și stochastice* care, prin cuprinderea globală a unor fenomene de macrostructură*, se detașează chiar și de parametrul temporal al duratelor* (v. spațiu (II)). III. T. *muzical*, noțiune estetică emisă de către Gisèle Brelet *(Le temps musical*, 1949), ce consideră t. specific muzicii nu doar la nivel *epistemologic (muzica = artă temporală) ci* ca pe o derulare interioară a tuturor elementelor temporale ale muzicii și ca pe o proiecție corespunzătoare a acestuia în psihicul receptorului. Una dintre formele de „durată" trăite de psihicul uman, t. *muzical* nu are — după Gisèle Brelet — a se confunda cu noțiunea de durată bergsoniană. (G. F.)

timpan (< it. *timpano*; engl. *kettle drum*; fr. *timbale*; germ. *Pauke*). Instrument de percuție* de origine arabă; în Asia a pătruns pînă în India și China, iar în Africa s-a răspîndit pînă aproape de Ecuator. Europenii cunosc acest instr. abia după prima cruciadă, cînd a fost adus în Europa și întrebuințat pentru a acompania trp. militare, rămînînd multă vreme un instr. exclusiv militar. Este introdus prin sec. 17, în orch. de operă. Rolul t. în orch. crește pe măsura evoluției muzicii simf., Beethoven fiind primul compozitor care acordă din punct de vedere expresiv o mare importanță acestui instr. (conferindu-i chiar un rol solistic, ex. *Schezzo*-ul *Simf. a IX-a)*. În sec. 20 tinde să egaleze contribuția oricărui instr. din orch. simf. Membrana, din piele de vițel, este întinsă pe un bazin metalic în formă semisferică sau semiovoidă. Instr. este *acordabil*. Modul de acordare (2) depinde de tipul de fabricație. Există patru tipuri de t.: *a*. t. acordat cu ajutorul unor șuruburi; *b*. t. acordat cu ajutorul unor chei; *c*. t. acordat prin rotirea bazinului; *d*, t. acordat cu ajutorul unei pedale* (astăzi tipul cel mai utilizat). Membrana se pune în *vibrație prin lovire, cu două baghete (2) din* lemn. Una dint extremitățile baghetei, bombată, poate fi învelită cu diferite materiale: fetru, burete, lînă, cauciuc, plută, piele. De felul materialului cu care este învelită bagheta depinde calitatea sunetului: de la un sunet dur pînă la unul foarte moale. Datorită pedalei, se poate obține efectul special de *glissando**. În mod obișnuit, în orch. simf. se folosesc 2—4 t., dar literatura muzicală cunoaște și cazuri în care *numărul acesta este depășit. (A. P.)*

tiorba v. arciliuto.

tipic (tipicon) (gr. τυπικὸν de la τύπος „chip, formă, normă"), (BIZ.) cartea care cuprinde rînduiala și regulile săvîrșirii slujbelor pe întregul an bisericesc. În linii mari t. a fost orînduit de Apostoli în sec. 1. În sec. III, *Hariton Mărturisitorul (m. 270)* a stabilit un t. continuat în sec. 4, de puternicii Eftimie cel Mare și Teoctist. În sec. 5—6 t. este completat *și dezvoltat de cuviosul Sava (egumenul* Lavrei cu același nume — din Palestina). La începutul sec. 7 în timpul invaziei lui Hozroe asupra Palestinei, acest t. s-a pierdut iar Sofronie patriarhul Ierusalimului (sec. 7) l-a refăcut din memorie completîndu-l. În sec. 8, Cosma Melodul — episcop de Maiuma (m. 743) și Ioan Damaschin (m. 749) au completat t. ierusalimitean pe care apoi, în sec. 9., Teodor Studitul (m. 826), l-a adăogit și l-a introdus în mînăstirile din *jurul Constantinopolului. Tot în sec. 9*, Marcu, episcopul Idruntului a adăugat la t. reguli — pentru cazurile cînd se întîlnesc mai multe sărbători în aceeași zi — cunoscute sub numele de „Capetele (capitolele) lui Marcu". La români, primul t. a fost tipărit în Mînăstirea Neamț la 1816. (S. B. B.)

tircolul v. ciuleandra; fedeleșul (1).

toacă, instrument de percuție* autofon. Este construită din lemn de paltin sau de fag. Există *două tipuri de t.: a. T. suspendată* cu ajutorul a două sfori, de formă dreptunghiulară (2m × ×18—20 cm). Sunetele se obțin prin lovire cu două ciocane de lemn. *b*. T. *de mînă*, ținută cu o mînă și lovită cu cealaltă mînă cu un ciocan de lemn. Este mai mică decît cea suspendată (1,6—1,8 m × 10—12 cm). Ambele tipuri pot crea o atmosferă sătească sau de veche istorie tipic românească. (A. P.)

tobă. În general, termenul se aplică instrumentelor de percuție* cu membrană. *Există* o mare varietate de t. Caracteristica lor comună constă în prezența unei cavități formate dintr-o cutie cu rezonanță* ale cărei extremități sînt acoperite cu piele și care vibrează prin lovire. Cutia de rezonanță, construită din materiale diferite (lut ars, lemn, bambus, metal sau material plastic) are forme diverse: conică, cilindrică, bombată etc. De asemenea, și natura pieilor este diversă: de pește, de capră, de vițel etc. Pozițiile în care se „bate" t. diferă de la un tip de instr. la altul: între genunchi, înaintea bustului (agățată de o centură), așezată jos *sau suspendată cu ajutorul unui suport special.* Modul de a pune în vibrație membrana se face prin lovire: cu toată palma, cu degetele întinse sau curbate, cu una sau două baghete (2), cu una sau două măturele*. Originea t. este greu de stabilit, ea fiind prezentă în toate perioadele istorice (începînd cu neoliticul), la mai multe popoare concomitent, în continente diferite, cu forme deosebite și cu multe moduri de a produce sunetele. T. *mică (fără coarde) (it. tamburo piccolo*; engl. *snare drum*; fr. *caisse claire*; germ. *kleine Trommel*), t. cu două membrane din piele de vițel, prelucrată foarte fin; cutia de rezonanță, din metal, are formă cilindrică. Cele două membrane se întind cu ajutorul unor șuruburi acționate direct sau cu o cheie. Este

neacordabilă (v. acordaj (2)). Dimensiunile t. mici diferă atît ca înălțime a cilindrului cît și ca diametru. Pentru orch. simf. se utilizează instr. cu înălțimea cilindrului de 16—18 cm. T. *mică de concert (cu coarde)* (it. *tamburo piccolo (con corde)*; engl. *snare drum (snares on)*; fr. *petite caisse (avec timbres)*; germ. *kleine Trommel/mit Schnarrsaiten/*): T. cu două membrane, avînd următoarele dimensiuni: înălțimea cilindrului de 16—18 cm, iar diametrul de 35 cm. Pe una din membrane sînt fixate, printr-un mecanism, 4—8 coarde, din material plastic, din intestine de animal sau din metal. Mecanismul respectiv are o funcție dublă: a) de fixare, prin *apăsarea* cu degetul a clapei, a coardelor de pe membrană; b) de îndepărtare, prin *ridicarea* clapei, a coardelor de pe membrană. Mecanismul se numește *control de sunet* (it. *sordino interno*; engl. *tone control*; fr. *sourdine interne*; germ. *Obertonkontrolle*). Cînd coardele sînt lăsate pe membrană, sunetul este metalic și însoțit de un zbirniit. Cînd coardele sînt ridicate de pe membrană, sonoritatea este cristalină, asemănătoare cu a tobei mici fără coarde *(caisse claire)*. T. *de paradă* (it. *tamburo rullante, cassa rullante*; engl. *parade drum, rope drum*; fr. *caisse roulante, tambour roulant*; germ. *Paradetrommel Rührtrommel*), t. cu două membrane, fără coarde, care în trecut se folosea exclusiv în armată (se mai numește *tobă napoleoniană*). În orch. simf. a pătruns în sec. 19. Membranele sînt fixate cu cîte o ramă din lemn, pe cele două extremități ale cilindrului, tot din lemn (înălțimea cilindrului este de 60 cm cu diametrul de 25 cm). Membranele se întind cu ajutorul unor sfori de cînepă dispuse pe circumferință în formă de V. Sonoritatea tobei de paradă este lipsită de strălucire, opacă, sumbră. T. *provensală* (it. *tamburo provensale*; engl. *tabor nazwy*; fr. *tamburin provençal, tambur de Provence*; germ. *Landsnechtstrommel*), instr. pop. fr. (din regiunea Provence), asemănătoare ca aspect cu t. militară; are o cutie de rezonanță în formă de cilindru alungit, pe extremitățile căruia sînt fixate membranele. Întinderea membranei se face ca la t. *de paradă* (cu ajutorul unor sfori dispuse pe circumferința cilindrului). Nu are coarde. T. *mare* (it. *gran cassa, tamburo grande*; engl. *bass drum*; fr. *grande caisse*; germ. *grosse Trommel*), t. neacordabilă, cu două membrane amplasate pe cele două extremități ale unui cilindru din lemn, din fibre sintetice sau din metal, de diferite dimensiuni: 35—40 cm. Ø (se folosește în fanfare* și în orch. pop.); 50—60 cm Ø (se folosește în orch. de jazz*); 70—90 cm Ø (se folosește în orch. simf.). În orch simf. contemporană se recurge uneori chiar la mai multe t. *mari de* diferite dimensiuni. (A. P.)

toccată (< it. *toccata*, de la *toccare*, „a atinge"), lucrare muzicală de virtuozitate* destinată instrumentelor cu claviatură* (orgă*, clavecin*, pian*) și executată solistic. În sec. 14—15, termenul t. desemnează generic piese pentru instr. cu claviatură ale epocii, indiferent de forma acestora (piese (suită (**1, 1**), ricercar*). A. Gabrieli și Cl. Merulo impun t. o structură proprie: o primă secțiune omofonă*, o a doua de virtuozitate — în care abundă succesiunile de note de pasaj* in valori (**1, 3**) mici, ample formule ornamentale*, figuri* complementare etc. — și o secțiune finală, culminantă, *fugato**. Dezvoltarea fiecărei structuri componente — sub influența sonatei* *a tre* și a suitei* (Al. Scarlatti) — conduce la scindarea t. în mișcări independente (de unde asocierea, devenită cla-



etc.

sică, de t. și fugă*). T. este cultivată cu precădere de *compozitorii Casteliono Paolo Borrono*, Froberger, Frescobaldi, Merulo, A. Gabrieli, Al. Scarlatti, D. Scarlatti, J. S. Bach. T. *modernă, puternic influențată de stilul pianistic* romantic, solicită în cel mai înalt grad virtuozitatea interpretului rămînind o piesă independentă (*ex. la Prokofiev, P. Constantinescu*) sau ca parte de ciclu (1, 2) (Ravel, *Tombeau de Couperin*, piesa nr. 6: Enescu, mișcarea introductivă din *Suita a II-a pentru pian*). *Prin extrapolare*, termenul t. este atribuit unor piese orch. (Cl. Monteverdi, Introducerea operei *Orfeo*; K. A. Hartmann, finalul *Simfoniei a V-a*; Villa-Lobos, piesele nr. 2, 8 și 8 din suita pentru orch. *Bachianas Brasileiras*; T. Ciortea, *Passacaglia și t. pentru orch.*). (C. A. B.)

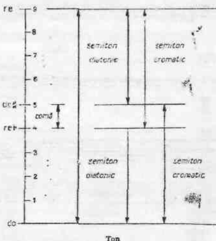
toconelele, vechi rit agrar, pe cale de dispariție, practicat de către copii în Banat și Oltenia. Deși contaminat cu elemente creștine (se cîntă în joia Paștilor), nu și-a pierdut semnificația laică. Tema generală: exprimarea bucuriei celor mici că au scăpat de lungile zile de post. Există atestări despre interzicerea obiceiului încă din sec. 18. Copiii cîntă acompaniindu-se cu lovituri de toacă*, într-un ritm ostinat*, cu accente periodice uneori neregulate. Melodia t. are o structură prepentatonică (v. pentatonică).

TOCONELE



Bibliogr.: Cipariu, T., *Acte și documente latine-romanesci*, Blaj, 1838; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967; Muslea, I., Bîrlea, Ov., *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, Buc., 1970. (E.C.)

tom-tom, instrument de percuție* cu membrană, de origine asiatică, adoptat inițial în muzica de jazz*. În sec. 20 este introdus în muzica simf. și foarte mult utilizat după cel de al doilea război mondial. Sonoritatea instr. diferă în funcție de natura obiectului cu care este lovită membrana: cu baghete (2) de tobă mică*, cu măturele*, cu o măturică și cu o baghetă, cu mîinile, cu degetele. Există două tipuri de t.-t.: a) cu o membrană și b) cu două membrane. T.-t. *cu o membrană* (it. t.-t. *a una pelle*; engl. *single head toms*; fr. t.-t. *avec une membrane*; germ. *Einfelltoms*) este o variantă de fabricație mai recentă și se utilizează în muzica de jazz. Familia t.-t. cu o membrană este compusă din 5—7 instr. de diferite dimensiuni. T.-t. *cu două membrane* (it. t.-t., *tamburo muto*; engl. t.-t.; fr. t.-t.; germ *Tom-tom*, *Jazzpauke*) formează o familie mai bogată: t.-t. *piccolo*, t.-t. *soprano*, t.-t. *alto*, t.-t. *tenoro I*, t.-t. *tenoro II*, t.-t. *baritono*, t.-t. *basso* și t.-t. *contrabasso*. (A. P.)



Ton

ton (ton întreg) (interval) (< fr. *ton* < lat. *tonus*; it. *tono*; germ. *Ganzton*; engl. *tone*) 1) În sistemul egal temperat cu 12 sunete* în octavă* (v. temperare), intervalul imediat mai mare decît semitonul* (1 t. = 2 semitonuri) și denumește valoarea secundei* mari. Alături de semiton, t. este o unitate de măsură intervalică (ex.: cvinta* perfectă cuprinde $3\frac{1}{2}$ t., iar octava 6 t.). Gama hexatonică* este formată din 6 t. temperate succesive. T. *diatonic* cuprinde un semiton diatonic și unul cromatic (sau invers) și este format de două note scrise pe trepte* vecine, deci cu nume diferit (ex.: *do-re* sau *sol-la*). T. *cromatic* cuprinde 2 semitonuri cromatice și este format de 2 note scrise pe aceeași treaptă, deci cu același nume, din care cel puțin una este alterată* (ex. *mi dublu bemol-mi* sau *re bemol-re diez*). 2) În sistemul temperat Mercator-Holder (cu octava divizată în 53 de come* egale, v. *temperare*), t. este format din 9 come*, grupate în un semiton diatonic (4 come) + un semiton cromatic (5 come) sau viceversa (v. schema). 3) În sistemul (netemperat) al gamei prin cvinte* (Pitagora), valoarea t. se exprimă prin raportul 9/8, care este raportul a două lungimi de coardă de monocord* sau a 2 frecvențe*. T. pitagoric este alcătuit din două intervale neegale: *limma* (semitonul diatonic 256/243) — *apotome** (semitonul cromatic 2187/2048). Este mai mic decît t. din sistemul temperat cu 12 trepte în octavă (203,9 cenți* față de 200), dar aproape egal cu tonul Mercator-Holder (203,8 cenți). 4) În sistemul (netemperat) al gamei naturale (Zarlino), t. este de 2 feluri: t. *mare* 9/8 și t. *mic* 10/9. Primul este intervalul dintre armonicele* 8 și 9, iar al doilea dintre armonicele 9 și 10. În gama naturală cu tonica* *do*, intervalele de t. *mare* sînt *do-re*, *fa-sol* și *la-si*, iar cele de t. *mic*, *re-mi* și *sol-la*. T. *mic* valorează 182,4 cenți, cel *mare* fiind egal cu t. pitagoreic. Existența t. mic dă naștere în gama naturală la 2 intervale „joase". Ele sînt cvinta *re-la* = 40/27 și terța mică *re-fa* = 32/27. Cvintele perfecte tip *do-sol* = 3/2 măsoară 702 cenți, pe cînd cvinta „joasă" 680,4 cenți (cvinta temperată micșorată tip *do-sol bemol* valorează exact 600 cenți). Terța mică tip *mi-sol* = 6/5 măsoară 315,6 cenți, pe cînd cea „joasă" 294,1 cenți. Cvintei naturale „joase" îi corespunde, prin răsturnare*, cvarta „înaltă" 27/40 de 519,5 cenți, iar terței mici „joase", sexta „înaltă" 27/16, de 905,8 cenți. (D. U.)

tonadilla (cuv. span. /tonadiλa/, diminutiv de la *tono* „arie muzicală"), termen care desemnează în sec. 17 cîntecele intonate în finalul pieselor de teatru popular numite *pasos* sau *entermeses*. În cursul sec. 18, se diferențiază două tipuri de t.: t. *religioasa*, intrînd în componența cantatelor* scrise pentru festivitățile bis. cat. și t. *escénicas* („de scenă") foarte răspîndite, reprezentînd secțiunile muzicale intercalate actelor unei piese de teatru. Compozitorii importanți pentru creația de t. *escénicas* sînt: Mišon, Pablo Esteve și Blas de Laserna. V. *intermezzo* (1). (C. A. B.)

tonalitate (< fr. *tonalité*; germ. *Tonalität*) 1. Noțiune fundamentală a gîndirii muzicale europene, ce reglementează domeniul intonaționalului prin instituirea unor raporturi necesare de congruență și contrast, pornind de la poziția și acțiunea centristă exercitată de tonică*. ■ *În sens restrîns*, t. se identifică propriu-zis cu liniile de forță predominant cen-

tripete şi, în subsidiar, centrifuge, ce rezultă din gruparea întregului material sonor în jurul funcţiilor (I) de T, D şi Sd. T şi acordul* ei deţin, ierarhic vorbind, prioritatea, spre acestea convergînd cu deosebită forţă D (datorită în primul rînd prezenţei în acordul său a sensibilei*, care investeşte funcţia D cu tensiune şi motricitate, cu acea *tendence* — cum o numea Fétis) şi Sd, cea de-a doua vădind, totuşi, o relativă contrapondere evazionistă. S-a convenit că paternitatea termenului îi revine lui Fétis, dar cercetări mai noi (Seeger, Holopov) i-o atribuie lui H. J. Castil-Blaze *(Dictionnaire de la musique moderne*, 1821). Instaurarea conceptului t. se petrece pe temeiul practicii muzicale (preponderent armonice) dar se sprijină, încă de la Rameau, pe explicaţii cu caracter general, pozitiv-scientist (matematic, fizic — între care seria armonicelor* superioare ale unui sunet fundamental). Dar nu numai atît. Ideea centrismului tonal, a grupării şi gravitării întregului material constituit faţă de T, era imaginat a se supune unor legi asemănătoare acelora de mecanică cerească, cu ierarhii ale componentelor structurii (treptele* gamei*), hotărîte dacă nu în funcţie de apropierea lor „în spaţiu" de punctul central de referinţă, în orice caz în „distanţe" muzicale, măsurabile după vechiul etalon al cvintelor* (v. şi cercul cvintelor). Acest punct central, impunîndu-se la rîndu-i gravitaţional, cra acel *centre harmonique*, punctul spre care tindea întreaga structură armonică, identică pe atunci (în vremea lui Rameau) şi cu ceea ce avea să fie înţeles mai tîrziu prin noţiunea de T. În cadrul structurii armonice, şi celelalte trepte, secundarele, ierarhic subordonate principalelor, vor avea ca model raportul dintre centrul armonic (T) şi cele două trepte de nemijlocită importanţă (D şi Sd). Explicaţiile de un grad superior de abstractizare privind t., ale lui Fétis şi Riemann, continuă în spirit — în ciuda unor deosebiri de detaliu — bazele ramiste ale teoriei. Fétis pune accentul pe raporturile determinate din cadrul structurii muzicale, t. fiind „... reunirea raporturilor necesare, succesive sau simultane, ale sunetelor gamei" sau: „principiul regulator al raporturilor sunetelor, în ordine succesivă sau simultană". Principiul acesta „regulator" se referă nu numai la raporturile de verticalitate ci şi la acelea de orizontalitate, ceea ce nu infirmă totuşi, în concepţia lui Fétis, predominanţa gîndirii armonice asupra celei melodice. Cam în aceeaşi vreme, Riemann defineşte noţiunea astfel: „T. este semnificaţia particulară, pe care acordurile o deţin prin raportarea lor la un punct central, tonica". Accentul cade la Riemann pe centrarea precisă în jurul tonicii, decurgînd de aici şi interraportările particulare dintre acorduri: „T. este după Riemann un sistem de acorduri sau armonii. Teza primatului acordurilor faţă de sunet şi a relaţiei acordurilor faţă de scară este unul dintre principiile ce fundamentează teoria funcţională" (Dahlhaus). De fapt momentul exploziv al definirii t. atît de conştient, de valoarea descoperirii şi atît de inconştient, în acelaşi timp, de relativismul unei reprezentări, fenomenal circumscrise, este înclinat să acorde noţiunii un sens *absolut* şi *universal*. În virtuoza sa exegeză, ce opune şi apropie în paralel concepţia lui Fétis şi pe aceea a lui Riemann, Carl Dahlhaus observă că „« tonalité moderne » nu este pentru Fétis — ca şi pentru Riemann — altceva decît sistemul unic, ale cărui înrudiri între sunete pot fi resimţite ca « rapports nécessaires »". Remarcă însă pe bună dreptate că, atîta timp cît Fétis făcea distincţia între „tonalité ancienne" sau „ordre unitonique" (aceea a sec. 16) şi „tonalité moderne" sau „ordre transitonique" se introduce în definiţie o distincţie importantă, arătîndu-se astfel „eroarea definiţiei". Dominaţia absolută a unui concept, legat de fapt de sensul restrîns al t., a durat pînă la instaurarea noilor viziuni, ante-tonale sau post-tonale (t. lărgită), ca şi pînă la descoperirile datorate etnomuzicologiei*, care la rîndul lor au configurat conceptul larg al t. Revelînd în continuare importanţa relaţiilor cu tonica (nu doar a acordurilor, ci a întregului sonor), Kurth adaugă — în virtutea concepţiei sale energetiste*, de orientare psihologistă — motivări ale acestor relaţii pe temeiul reacţiilor psihic-auditive: „Noţiunea de t. înseamnează relaţia unitară a sunetelor faţă de tonica centrală şi, de aceea, ca se manifestă în două situaţii: prima, în existenţa momentelor comune de încheiere definitivă, a doua, în existenţa sau cel puţin în reconstituirea ideală a unui centru al t. .. În profesarea, mai ales de către muzicologia germ., a noţiunii de t. lărgită se au în vedere, într-un mod oarecum nediferenţiat, fenomene aparţinînd muzicii post-wagneriene sau aceleia orientate spre modal. Se face totuşi remarca judicioasă că „... scara cromatică a lui Bartók — cu tendinţa ei de amestecare a structurilor tonale inclusiv ale acelora aparţinînd modurilor bisericeşti — nu este baza şi punctul de pornire al armoniului, ci numai produsul final, care se intemeiază pe alte premise decît în cazul lui Schönberg" (Edwin von der Nüll). *În sens larg*, t. ar fi „prototipul legăturilor tonale în general" (Guido Adler), care ar include toate tipurile relaţiilor posibile în interiorul structurilor la orice nivel de organizare tonal-modală; în conformitate cu acest punct de vedere, abstract şi hotărît anistoric, modalul este o subcategorie a t. (idee împărtăşită, la noi, de D. Cuclin). Distincţiile sistematice şi istorice nu întîrzie să se manifeste, fiind în favoarea circumscrierii termenului care: „... trebuie să corespundă esenţei faptului dar şi schimbării istorice a acestuia". Definiţiei lui Riemann şi Fétis, în care t. în sens restrîns înseamnă, în fond, numai unul dintre istoricele „types des tonalité", se adaugă un sens „supraeuropean" şi chiar unul europ., privind însă etapele maj

vechi ale muzicii occid. (polif. veche, *organum**-ul etc.) (Wiora). **2.** (echiv. lat. *tonus*; fr. *ton*; germ. *Tonart*) Sistem fix de înălțimi **(2)** ale cărui raporturi intervalice exprimă **t.** **(1)**; imaginea grafică a **t.** este gama*. **T.** se definește, *în sens static, prin gama model do major** (respectiv *la* minor*) iar, în sens dinamic, prin transpunerea* acestei game într-un spațiu reglementat practic de cercul cvintelor*; în acest spațiu (văzut de Fétis ca generînd o „ordine politonică") se înscriu, din cvintă în cvintă, tonicile* **t.** care, pornind de la *do* major (*la* minor) — **t.** fără nici un semn de alterație* — cîștigă la armură*, cu fiecare cvintă în sens ascendent și descendent, cîte un diez*, respectiv un bemol*. **T.** minore, dispuse în același fel pe cercul cvintelor, au aceeași armură ca paralelele (v. relativă) lor majore. ■ În muzica clasică, o lucrare sau o parte de lucrare ciclică* se axa, în general, pe aceeași **t.**, de aceea și armura sa era de regulă constantă (chiar și în cazul modulațiilor* introduse de apariția unei noi teme*). *Numai suprafețele mai mari care interveneau în* cadrul unor părți (v. *maggiore*) sau în ciclul variațional (v. temă) implicau uneori schimbarea armurii. Totuși, ultima perioadă de creație beethoveniană indică deja semnele unei relativizări a omniprezenței armurii, fenomen care, de-a lungul romantismului*, se adîncește, pentru ca, odată cu atonalitatea* și, în general în scriitura muzicală a sec. 20, armura să fie complet înlăturată. ■ Specii ale **t.**, fiecare dintre transpunerile acesteia diversifică genul **(II)** dualului sistem major-minor. Moștenitoare ale modului **(I, 3)** medieval de *do* (ionic) și ale celui de *la* (eolic), cele două genuri actuale ale **t.** (v. mod **(II)** sînt supuse, datorită transpoziției, unui proces *translatoriu* **t.** **(1)** rămînînd astfel permanent raportată la ea însăși), proces diametral *opus acelula de diversificare din cadrul* modalului; acesta din urmă, fundamental afectînd însăși structura intervalică, este de tip *permutațional* ({abc}, {bca}, {cad}). (G. F.)

ton de recitare v. psalmodie.

tone block (cuv. engl.) v. lemn **(2)**.

tonică, element sonor central care polarizează în jurul său sunetele ce compun sistemul **(II, 3)** muzical tonal. Printr-o rețea precisă de funcțiuni*, sunetele tonalității **(2)** (sprijinite de structuri armonice corespunzătoare) converg, direct sau indirect către singurul punct stabil și ferm al sistemului tonal materializat prin sunetul sau acordul* de pe treapta* întîia: **t.** Avînd la bază principiul, după unele opinii, atragerii sunetelor, **t.** se impune ca reper decisiv și ultim al tonalității **(1)**. Abrev. în cifraj*: T. V. *dominantă*. (D. B.)

tonic-sol-fa, metodă elementară de notație **(I)** și de instrucție muzicală inventată în Anglia la începutul sec. 19 de către muziciana și profesoara Sarah A. Glover (perfecționată apoi de pastorul J. Curwen), pentru simplificarea studiului și executării cîntului coral. Era bazată pe silabele *doh, ray, me, fah, soh, lah, te* (pronunțate conform limbii engleze) și consta în a atribui silabei *doh* valoarea de *tonică** *mobilă*, aplicată în locul tonicii oricărei game* majore* (la fel tonica mobilă *lah* pentru gamele minore*), *amintind metoda solmizării**. *Eliminînd portativul**, folosind anumite semne convenționale pentru indicarea duratei* notelor, sistemul **t.** oferea începătorilor posibilitatea de a intona în scurt timp o piesă muzicală. A cunoscut un mare succes, iar în 1862 a fost introdus în toate școlile pop. engl., extinzîndu-se și în alte țări, în primul rînd în fostele colonii. (D. U.)

tonos (cuv. gr. τόνος; pl. *tonoi*) (în teoria muzicii grecești*), o scară „transpozitorie" a unui mod **(I, 1)** (armonii **(II)**) de bază. Numai prin **t.** se poate obține genul **(II)** octavei* (modurile eline fiind construite tetracordal*). **T.** erau desemnate prin aceleași denumiri cu modurile, ceea ce a produs suficiente confuzii încă din antic. (Aristoxenos deosebea, de ex. 13 **t.**). Desemnarea unei aceleași structuri transpuse cu *același nume a fost preluată și în ev. med. în* teoria modului **(I, 3)** și a hexacordului*. Sin.: *tropos* (v. trop **(1)**). (G. F.)

tontoroiul v. jiana.

tonus (cuv. lat. „ton, sunet") **I.** Denumirea lat. a tonului* (întreg). **II.** **T.** *currens* v. psalmodie. **III.** (în sens de „mod, scară"): **1.** Denumirea lat. a modului **(I, 3)** medieval. V. și *tonos*. **2.** **T.** *mixtus* sau *commixtus*, modul medieval occid. în care finala* și repercussa* aparțin autenticului, dar ambitus-ul **(2)** este acela al plagalului; plagal. „T *mixtus est, qui, si authenticus fuerit, descensum sui plagalis, si vero plagalis, ascensum sui authentici attingit*" (Tinctoris). După unele interpretări (Bernhard Meier), **t.** *mixtus* se referă mai mult la formulele **(I, 3)** și finala împrumutate din alt mod, decît la ambitus. **3.** **T.** *peregrinus, un mod străin de* cele opt moduri prestabilite. (G. F.)

tractus v. psalmodie.

tragedie (< gr. *tragos* „țap" și *odia* „cînt") **1.** Specie a genului dramatic — cristalizată în antichitatea greacă — și caracterizată prin abordarea unor subiecte menite să impresioneze puternic publicul, prin prezența corului* ca martor și comentator, îmbinarea declamației* cu muzica vocală și instrumentală. **T.** ant. gr. își are originea în arhaicul *ditiramb* (imn închinat zeului Dyonisos) și în manifestările artistice (pantomimă*, dans*, muzică instr.) care intrau în componența serbărilor dionisiace. Structura ditirambului cuprinde secțiuni epice, interpretate de un *corifeu* (solist vocal, conducător al corului) și secțiuni lirice, încredințate corului care, travestit, execută mișcări caracteristice în cerc (de unde și denumirea de „cor ciclic"). În sec. 7—5 î.e.n. are loc procesul de cristalizare a **t.** prin amplificarea construcției ditirambului cu următoarele elemente: introducerea actorului-povestitor, *protagonistes* (în sec. 5 Eschil introduce al doilea actor-*deuteragonistes*, iar

Sofocle pe al treilea, *tritagonistes)*; constituirea *dialogului dintre corifeu și actorul-povestitor*; reprezentarea t. în amfiteatre special amenajate; constituirea unei formule fixe în sec. 5. T. greacă cuprinde cinci secțiuni formale obligatorii și un număr de secțiuni facultative, structurate pe trei tipuri de expresie (declamație*, muzică vocală, muzică instr.), astfel: 1) *prologos* (secțiune introductivă declamată — *katalogé)*; 2) *parodos* (intrarea corului, efectuată simultan cu declamarea acompaniată de aulos* — *parakatalogé)*, 3) *episodion* (dialoguri declamate); 4) *stasimon* (cor intonat și însoțit de mișcări ritmice în *orchestra*-spațiu circular situat între scenă și primul rînd de bănci destinat corului); 5) *exodos* (finalul t., în general declamat, în care corul părăsește scena). Secțiunile muzicale accesorii sînt: 1) *kommos* (dialog melodic între actor și cor): 2) *ta aposkene* (cîntece interpretate pe scenă de către un actor — monodia* — sau de către doi — *amoibaia*; 3) interludiu instr. *(kitharisma)*. V. *greacă, muzică*. **2.** Tip particular al operei* fr. din sec. 17, cu un subiect de factură sobră, gravă (în opoziție cu *opéra comique)*. (C. A. B.)

transcriere 1. Acțiune ajutătoare a paleografiei *muzicale, constînd în echivalarea unor* notații vechi (gr., biz., greg., orient. etc.) cu notația europ. uzuală. Se poate asemui transliterării dar implică o seamă de „interpretări" impuse de incertitudinea unor semne vechi de notație, de pierderea unor sensuri (sau de caracterul lor criptic inițial) ca și de schimbările stilistice care, de-a lungul sec., au afectat implicit notația. **2.** Notarea „după auz" (direct după cîntare) sau după o înregistrare* sonoră prealabilă a unor muzici orale (de obicei pop.). (G. F.)

transcripție 1. Rescriere a unei piese muzicale pentru a fi executată de o altfel de formație* decît cea pentru care a fost scrisă inițial. Spre deosebire de aranjament*, t. nu presupune o intervenție în text. **2.** reducție* (pentru pian). (I. R.)

transgressio (cuv. lat. „trecere") v. **metabasis.**

transpoziție, deplasarea unui grup de sunete — sau a unei întregi lucrări muzicale — la un anumit interval*, raportul dintre sunete rămînînd nemodificat. Efectuarea t. unei piese muzicale — exceptînd t. la octavă*, numită și *semi-t. — îi schimbă tonalitatea (2), permițînd* simplificarea execuției; astfel, se evită un registru (I) prea grav sau prea înalt, o tonalitate cu prea multe alterații* sau dificilă ca tehnică instr. etc. În orch. există mai multe instr. transpozitorii. Ele cîntă alte sunete decît cele notate, în funcție de tonalitatea în care *sînt acordate (1). Astfel, cl., trp. și sax. s.* fiind acordate în *Si bemol* transpun cu un ton* mai jos; cornul în *fa* și cornul engl. transpun la cvinta* inferioară (ex.) (A. R.) corn în Fa

trautonium V. **electrofone, instrumente.**

travaliu tematic v. **temă; dezvoltare (2).**

***trăsătură de arcuș**, orice activitate a mîinii* dreptе la instrumentele cu arcuș. De calitatea și suplețea tehnicii în conducerea și mînuirea arcușului depind: emisia sunetului, paleta de culoare (timbrală*), precum și toate specialitățile care asigură articularea* discursului muzical: *détaché, legato*, spiccato*, staccato*, ricochet**. (G. M.)

treaptă, unul dintre sunetele ce intră în componența unei scări* modale sau tonale. Notarea t. se face fie cu cifre arabe (și atunci este nominalizat sunetul melodic al t.) sau cu cifre romane (și atunci este indicat *acordul** care se creează pe t. respectivă — v. cifraj). Numerotarea t. se face de la finala* modului (sau de la tonică*) în sus; în analizele* etnomuzicologice*, t. de deasupra finalei* se notează cu cifre arabe, iar cele de dedesubtul ei cu cifre romane. În raport cu sistemul modal sau tonal în care se află, t. au de regulă o funcție* melodică și armonică precisă, ele grupîndu-se de obicei în t. principale și secundare. (D. B.)

treble viol (cuv. engl.) v. **viole.**

tre corde (loc. it. „trei coarde"), indicație tehnică, în muzica pentru pian, prin care se cere revenirea la execuția normală după utilizarea pedalei* de surdină* *(una corda, v. corda)*. Abrev.: *t. c.* Sin. *en tutte le corde*. V. *corda*.

trefologhion v. **tropologhion.**

trei păzește, joc* popular românesc de băr*bați sau mixt, răspîndit în sudul Olteniei*. Se joacă în formație de linie cu brațele încrucișate în față sau la spate. Are ritm* binar*, mișcare vioaie din ce în ce mai accelerată; pașii sînt încrucișați executați cu deplasări bilaterale. Face parte din familia brîulețelor* oltenești (v. brîul). (C.C.)

treizeci(și)doime, valoare **(II, 1)** de notă* reprezentînd a treizecișidoua parte dintr-o notă întreagă. Se notează printr-un oval negru cu codiță (în dreapta sus, sau stînga jos) și trei stegulețe. Cînd există în partiturile* instr. un grup de mai multe t., notele se pot scrie legîndu-se codițele cu trei bare **(II, 1)** orizontale. (M. M.)

tremolo (cuv. it. „tremurător") **1.** În muzica instrumentală, repetarea unui sunet în succesiune rapidă. Se notează prin tăierea cu una sau

corn în fa scris:



efect



transpoziție la cvinta inferioară



Treizecidoime

scris:



executat:



G. Enescu, Sonata a III-a pentru pian și vioară, p. a II-a



Tremolo

mai multe linii a codiței notei (Ex. 1) sau prin abrev: trem. Apare în tehnica instr. cu coarde și cu arcuș către sfîrșitul sec. 17. Primele exemple se găsesc în *Affetti musicali* de Biaggio Marini (1617) și în *Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi (1624). T. produce un efect dramatic și este folosit în orchestrație* îndeosebi la instr. cu arcuș*. La vl. se realizează printr-o mișcare alternativă și rapidă a arcușului, creînd o impresie de freamăt, tulburare (ex. 2). La pian se poate cînta „tremolando", repetînd repede un sunet (v. și baterie* (3)). La tobă*, se execută cu două baghete*, lovind alternativ. *Se mai poate realiza la balalaică**, mandolină* etc., prin procedee specifice instr. (ciupire cu degetele, cu plectrul* etc.), fără a schimba înălțimea (2) sunetului. 2. V. baterie (3). 3. În muzica vocală t., confundat uneori cu vibrato*, se deosebește de acesta din urmă prin factorul timp (variații de intensitate*, înălțime și timbru* mai mari, 8—12, în loc de 6—7 pe secundă) și prin factorul constitutiv (variații de înălțime și timbru prea mari față de cele de intensitate). Între t. și vibrato există o diferență de grad sau nuanță, dar nu de natură. Neputînd distinge totdeauna realitatea adevărată a fenomenului acustic, urechea interpretează t. ca o variație a înălțimii sunetului, cînd de fapt primează variația intensității. Variațiile prea mari de înălțime și intensitate în t. rezultă dintr-o stare de necoordonare a întregii musculaturi vocale (contracții ritmice și spasmodice ale laringelui și organelor de rezonanță etc.). Un t. exagerat este un defect care face ca vocea să dea impresia unui behăit de capră („tenor *caprin*" etc.). 4. *T. dental*. V. *Flatterzunge*.

Bibliogr.: Manuel Garcia, *Traité complet de l'art du chant* Paris, [2]1911; Metfessel, M., *The Vibrato in Artistic Voices*, University of Iowa, 1932; Seashore, C. E., *Psychology of the Vibrato in Voice and Instrument*, University of Iowa, 1936; Tarneaud, J., *Traité pratique de phonologie et de phoniatrie (la voix, la parole, le chant)*, Paris, 1941; Vennard, W., *Singing and Music*, Los Angeles, 1964; Husson, R., *Vocea cîntată* (trad. din lb. fr.), Buc., 1968. (D. U. și G. M.)

trepak, vechi dans popular rusesc, în tempo (2) viu și măsură de 2/4. Melodia t. a fost utilizată de Rubinștein în muzica pentru pian, Mussorgski în ciclul vocal *Cîntecele și dansurile morții*, Ceaicovski în balete. (G. F.)

triadicale (< gr. τριαδικά τροπάρια *triadica-troporia*), cele 12 tropore* treimice care încep cu „Cuvine-se" (Cade-se) cu adevărat", care se cîntă pe ehul* II, după canonul (2) troișnic — la *miezanoptica** duminicei, provenind de la Grigore Sinaitul (m. 1310). Sin.: *tropare treimice*. (S. B. B.)

triangiu v. **triunghi.**

tribrah (< gr. τρί „trei" + βραχύς „scurt"), (în prozodia* antică) picior (1) metric alcătuit din trei silabe scurte: ᴗ ᴗ ᴗ (A. M.)

trichordon v. **liră.**

tricinium v. **bicinium.**

tricord(ie) (< gr. τρί „trei" χορδή „coardă", „sunet") I. (În muzica antică greacă*), sistem *de trei sunete (la originea corzi)* din epoca mitologică, atribuit, conform unor tradiții diferite, lui Apolon, Hermes sau frigianului Hyagnis. II. 1. (În teoria modurilor (1, 3), sistem intonațional oligocordic* care se constituie din trei sunete dispuse prin tonuri succesive (t. *anhemitonic*, de tip major*) sau prin tonuri* și semitonuri* (t. *hemitonic*, de tip minor*). 2. (În formele adjectivale: „tricordal" sau „tricordic"; ex.: *initium* — v. *incipit* (II) t., formulă (1) t.), fragment melodic bazat pe trei sunete aflate în raporturi de înălțime (2) variabile. V. *pentatonică*. (S. B.)

trifonie, sistem ~ (BIZ.) v. **sistem** (II, 2).

trigonon v. **harfă.**

tril (< it. *trillo*), ornament* vocal sau instrumental care constă în alternarea rapidă, distinctă și egală, a două sunete, dintre care unul este notat (sunetul principal), iar celălalt (sunetul auxiliar sau secundar) poate fi secunda* mică, secunda mare sau chiar mărită. Un accident* scris deasupra sau alături de semnul de t. (o linie șerpuitoare — v. abreviații) arată că sunetul auxiliar trebuie alterat conform naturii accidentului. T. nu poate fi confundat cu vibrato*-ul, datorită celor două sunete distincte care-l formează, dar poate fi considerat ca un vibrato exagerat, executat voluntar, controlat și cu un scop precis. Un t.



vocal este cu atît mai bun cu cît cele două note se aud mai clar, net; rapiditatea este una din principalele caracteristice ale t. vocal, putînd atinge virtuozitatea*. În t. fiecare din cele două note alternate, fixe și impuse, are un vibrato *propriu, ale cărui variații de înălțime (2), intensitate* (2) și timbru* (variații pe care urechea nu le distinge însă) produc, conform cu distribuția lor, o sonoritate mai mult sau mai puțin amplă, bogată. T. vocal este cu atît mai ușor de executat cu sunetul principal este mai înalt (soprano). Vocea (1) de bas, mai ales în registrul *(1) grav, nu este apt pentru t.,* neputînd realiza rapiditatea necesară de alternare a celor două sunete, datorită faptului că *regimul permanent* (v. *timbru, sunet*) se stabilește într-un timp mai lung decît cel de alternare din t. La unele instr. muzicale (pian, orgă, violină etc.) t. se execută cu aceeași ușurință pe întreaga lor *scară de înălțimi. La alte instr. (și mai cu seamă* la cele de suflat), t. este greu sau chiar imposibil de executat în anumite poziții ale sunetului principal pe scara înălțimilor. V. *tremolo.*

Bibliogr.: Garcia, M., *Traité complet de l'art du chant* Paris, [illegible]; Corte, A. della și Gatti, G., *Dizionario di musica*, Torino, 1930; Tarneaud, J., *Traité pratique de phonologie et de phoniatrie (la voix, la parole, le chant)*, Paris, 1941; Vennard, W. *Singing and Music*, Los Angeles, 1964; Husson, R., *Vocea cîntată* (trad. din lb. fr.), Buc., 1966. (D. U.)

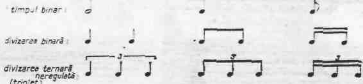
trileșești (trilișești), joc* popular românesc, de bărbați sau mixt, răspîndit în N Moldovei. Jucătorii formează la început un cerc în monom deplasîndu-se, în sensul invers rotirii acelor de ceasornic, cu mișcări legănate însoțite de multe strigături*. Se opresc apoi în semicerc executînd la comandă, mici deplasări bilaterale cu pași *bătuți în contratimp* alternativ* cu sărituri pe loc cu bătaia călcîielor în aer. Are ritm binar* și o mișcare moderată. (C. C.)

trio 1. Formație muzicală de cameră alcătuită din trei instrumentiști, combinarea instrumentelor componente putînd fi foarte variată (numai corzi, numai suflători, suflători cu pian; *tipul clasic cel mai frecvent: pian, vl., v. cel*). **2.** Compoziție muzicală destinată a fi cîntată de un t(1). **3.** Parte mediană în unele lucrări instr. și orch. (menuet*, scherzo*, vals*, marș*). Noțiunea a apărut în perioada barocului*, cînd s-a intercalat între două menuete, ce se cîntau unul după altul, o piesă cu caracter contrastant (agogic*, *dinamic**, de *mod**) numită t. În unele cazuri era executat de trei instr. Forma t. este bipartită sau tripartită. **4.** Trio-sonată, v. sonată (M. M.)

triod (BIZ.) (< gr. τριῴδιον *Triodion*, de la τρεῖς + ᾠδή *treis odi*, „trei ode"), carte care cuprinde cîntările și citirile din perioada numită a t., care ține zece săptămîni, începînd cu Duminica Vameșului și a Fariseului și încheindu-se cu „Săptămîna Patimilor", dinainte de Paști. Denumirea *provine de la numărul* odelor (2) din canoanele (2) utreniei* din acest timp, spre deosebire de canoanele cuprinse în octoih* și minei*, nu sînt formate din opt (nouă) ode, ci de regulă numai din trei. Compunerea celor mai multe canoane de t. ca și introducerea lor în cult se atribuie lui Teodor Studitul (m. 826) și fratelui *său Iosif Studitul (m. 830), care contribuie* și la ordonarea lor, făcînd ceea ce făcuseră Ioan Damaschinul în sec. 8 pentru Octoih și ceea ce va face Ioan Mavapulos în sec. 9 pentru Minei*. Începînd cu sec. 7—8 t. făcea parte din colecția numită *Tropologhion**. În cadrul *tropologhionului*, t. se definea ca o *unitate distinctă (sec. 9). În manuscrisul Tropologhion* de la Moscova, t. se găsește așezat — ca parte distinctă — după luna august (la sfîrșitul minelor), iar în *Manuscrisul corsinian* (sec. 11) este așezat între luna februarie și aprilie, deci în vremea „patruzecimii" sau păresimilor, care fac parte din perioada t. *(S. B. B.)*

triode v. **canon (2)**.

triolet, grup de trei valori* de note* egale *obținut prin divizarea (1) neregulată ternară** (în trei în loc de doi) a unui timp **(1, 2)** binar*. Se notează cu cifra 3 scrisă cursiv, așezată la mijlocul unei acolade* drepte ce încadrează cele trei note (ex.). (M. M.)



Triolet

trio-sonată v. **sonată**.

tripla v. **proporție (II)**.

triplu concert, concert* pentru trei instrumente soliste și orchestră. Genul a înflorit în *epoca barocului*, derivînd, ca și dublul concert** și simfonia concertantă*, din *concerto grosso**. În epoca clasicismului*, forma muzicală a t. se cristalizează, ca și cea a concertului pentru un instr. solist și orch., și devine o lucrare ciclică, (v. ciclu **1, 2**), în trei părți. De ex.: Beethoven, T. *pentru pian, vl. v. cel și orch. în do major, op. 56*; Paul Constantinescu. *T. pentru vl., v. cel, pian și orch.*

triplum (cuv. lat. „triplu") **1.** Denumire dată vocii (2) superioare (a treia) în compozițiile polifonice* la trei voci, din sec. 12. **T.** apare odată cu primele lucrări de *musica mensurata** atașîndu-se *organumului** (în *Ars antiqua**). **T.** era situat deasupra *motetus*-ului (în motetele* polif.) sau deasupra *duplum*-ului (în *conductus** și *organum**). **2.** Contrapunct* ranversabil (răsturnabil*) la trei voci (ex.). (M. M.)

trisaghion 1. T. *mic* sau *liturgic*, cîntarea „Sfinte Dumnezeule" — astfel numită din cauza întreitei repetări a cuvîntului „sfînt" (gr. ἅγιος *ághios*), care este interpretarea sau parafrazarea imnului *serafimic* și care se cîntă la liturgie, înainte de apostol. **T.** liturgic a luat naștere din cîntarea lui Isaia (IV, 3) și din sfîrșitul unui verset din psalmul XLI. **2. T.** *mic* a fost introdus în liturghie* în toate bis.

a

b) răsturnat (ranversat)

Triplum

ortodoxe pre vremea împăratului Teodosie II (408–450). Documentar, se ia cunoștință de existența t. mic, în timpul discuțiilor monofizite, din actele sinodului din Calcedon (451). 2. T. *serafimic* sau *biblic* „*Sfînt*" de trei ori — fapt pentru care se numește t. imnul* care se cîntă în cadrul liturghiei lui Ioan Hrisostom și Vasile cel Mare la „Răspunsurile mari", între cîntările „Cu vrednicie" și „Pre Tine Te lăudăm". Textul imnului este format dintr-un verset din Isaia (VI, 3) și dintr-un psalm (CXVII, 24–25) și se află în întregime în mai multe locuri din N. Testament (Matei, XXX, 9; Marcu, XI, 9–10; Ioan, XII, 13). Încă din primele veacuri, acest imn era foarte răspîndit. La sfîrșitul sec. 1, Clement Romanul (Ep. I ad. Corint) vorbește despre t. biblic, *care era deja adoptat în liturghia creștină de atunci*. În Constituțiile Apostolice (cartea VIII, cap. 12) scrise în a II-a jumătate a sec. 4 se arată locul și rostul liturgic al imnului serafimic. Aluzii la t. biblic găsim și la Tertulian (m. 220), în a V-a „Cateheză mystagogică" a lui Ciril din Ierusalim (347–348), la Augustin (354–430) — care arată însemnătatea dogmatică a acestui imn, la Ioan Hrisostom (m. 407), care vorbește de momentul din liturghie cînd se cîntă acest imn etc. V. *doxologie*. (*S. B. B.*)

trison v. acord.

triton (< lat. *tritonus* din gr. τρίτονον), interval* ce conține trei tonuri* întregi. Este în egală măsură un interval natural* (se găsește de ex. pe treapta* I-a într-un mod* de *fa* și pe treapta a IV-a într-un mod de *do*, respectiv în tonalitatea (2) *do* major*) și un interval alterat*, situație în care se confundă cu cvarta* mărită. Deși în sens strict prin t. se înțelege numai cvarta mărită, într-un sens mai larg se acceptă ca fiind t., sau avînd în orice caz o „comportare" tritonică, și cvinta* micșorată. *Este singurul caz în care (indiferent de sistemul* (II) modal și de determinarea acustică a intervalelor) două intervale alăturate în gamă*, avînd un pilon comun și unul enarmonic (2), se confundă (ex. *do-fa diez*/*sol bemol*, în care *do* este comun iar *fa diez* și *sol bemol* enarmo-

L. v. Beethoven, Uvertura Leonora III

Ex. 1
lemne
pp stacc.
coarde
pp stacc.
fa: VII(-) VII⁷
Lab: V⁷ I

Ex. 2
passus duriusculus

Ex. 3

249

Ex. 4





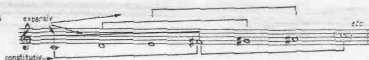
Ex 5







Ex. 6



Triton

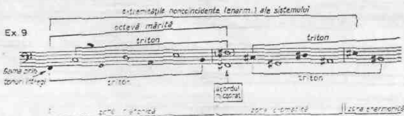
Ex. 7



Ex. 8



Ex. 9



Triton

nice). Acest caz a fost pus în evidență în special de temperare*. Puțin însemnata deosebire cantitativă — am zice neglijabilă — stabilită încă în antic. între numitele intervale, ce se apropiau la limitele sistemului la cea mai mică distanță imaginabilă (generarea pitagoreică a intervalelor sfirșea, prin reduplicarea a 12 cvinte* peste 7 *octave**, cu *coma** pitagoreică: $\frac{\left(\frac{2}{3}\right)^{12}}{\left(\frac{1}{2}\right)^{7}} = \frac{2^{19}}{3^{12}} = \frac{524288}{531441} = 0{,}986540$), pare să fi fost și pentru practica acelei epoci — ca și pentru cea modernă — fără grave consecințe (sau cum Aristoxenos acuzase deja în virtutea concepției sale psihologist *avant la lettre*). Mult mai atent observată însă de un ev. med. de orientare exclusiv pitagoreică, această deosebire a procurat, paradoxal, multe griji practicii de dinaintea temperării. De aceea, punerea sub semnul identității a celor două intervale situate la extremitățile „necoincidente" ale cercului cvintelor* (*fa-do-sol-re-la-mi-si-fa diez* și, respectiv *fa-si bemol-mi bemol-la bemol-re bemol-sol bemol*) *a găsit un consens unanim în momentul temperării egale*, chiar dacă scrierea continua să se cantoneze în fundamentele ei pitagoreice. Prin toate acestea, *marcînd o zonă neutră între diatonie* și cromatism**, t. *a constituit permanent o constantă structurală, un cadru referențial comparabil doar cu acela al octavei, în toate sistemele muzicale.* Cvarta mărită pitagoreică are valoarea 512 : 729 iar valoarea ei în sistemul natural este 32 : 45; cvinta micșorată pitagoreică are valoarea 729 : 1024 iar în sistemul natural este 45 : 64. Ceva mai mic decît cvinta micșorată pitagoreică este al 11-lea armonic (v. armonice, sunete), obținut la unele instr. de suflat naturale (ex. la bucium* sau la *Alphorn**). Prin temperare, t. devine jumătatea exactă a octavei (*fa diez* = *sol bemol*: 6/12 din octavă), contribuind astfel la închiderea cercului cvintelor (în locul succesiunii, teoretic *nesfîrșite*, a cvintelor, o suprapunere a extremelor în tocmai punctul „tritonic"). ■ În antic. elină, constituirea armoniilor (II) din două tetracorduri * identice (în fapt, tetracorduri dorice) excludea de la sine apariția unei relații tritonice raportată la pilonii tetracordiali. Tratatele din epoca *organum*-ului* (*Musica Enchiriadis*; Hermannus contractus — în care apare pentru *prima dată numele de t.*) împart de asemenea „scara" prin tetracorduri, vizînd evitarea t. Interzicerea categorică a t. *Mi contra Fa, diabolus in musica* se petrece în cadrul exclusiv diatonic al solmizației*, cu o asemenea vehemență încît va influența teoria modurilor (I, 3) pînă în ev. med. tîrziu; astfel, modul al 5-lea (*fa*) va fi „corectat" printr-un *b molle* (v. b; *musica ficta*) iar *repercussa** modului *pe mi va fi do și nu si (un procedeu similar poate* fi semnalat și în legătură cu unele ehuri*, desigur, mai mult sub înrîurirea prestigioasei moșteniri eline, chiar dacă — după unii autori — tîrziu „aliniată" teoriei muzicii bizantine*). Contrapunctul* strict și chiar predarea armoniei (III, 2) au menținut interdicția tritonică. ■ Practica artistică a neglijat uneori, involuntar sau deliberat, consemnul scolastic, din necesi-

tatea adîncirii sensurilor textului literar sau urmînd uneori concepţii proprii manierismului* (cf. „arta cromatică secretă" — Lowinsky — a madrigaliştilor it. ; v. şi musica *reservata* (1)). Barocul* germ. a exploatat în mod expres, în cadrul codului de figuri (2) retorice, tocmai relaţiile tritonice (*relationes non harmonicae*). Preluînd unele laturi baroce ale expresiei (moartea, mila, pocăinţa) romantismul* le converteşte, prin acelaşi t., în expresie a misterului, demonicului, groazei (la Weber, Berlioz, Meyerbeer, Liszt, Wagner, Franck, Mussorgski ş.a., dar prezenta încă la Mozart — *Don Giovanni* — şi la Beethoven — *Fidelio*, ca şi în numeroase pagini instr. şi simf.) ■ Se consideră că încastrarea t. în acordul* de septimă* de dominantă* constituie o licenţă în cadrul armoniei tonal-funcţionale : în realitate, licenţa aceasta este de minimă importanţă, atîta timp cît ea este rezultatul precumpănitor al accentuării caracterului dominantic al funcţiilor (1) tonale. Cu mult mai pregnantă este utilizarea, de la Monteverdi la Wagner şi de la Bach la Scriabin, a acordului micşorat, ca element de sine stătător şi neraportat deci la funcţia de D (considerarea acordului micşorat ca fiind un rudiment de D este prezumţioasă, în afara acelor cazuri, se-nţelege, în care el vădeşte efectiv o dublă funcţie sau, mai curind, una tranzitivă — ex. 1). Prin situaţia sa de autonomie, el instaurează un climat atonal* (a se vedea frecventele „lanţuri" de acorduri micşorate în muzica lui Bach, secondate sau nu de ostinato*-uri sau de pedale (2)). Şase acorduri micşorate „acoperă" totalul cromatic (cu repetarea principalelor componente ale acordului în care *fa diez* este enarmonic cu *sol bemol* — singurele sunete care nu au o triplă grafie), dispuse fiind pe un desen melodic cromatic de *passus duriusculus**, ceea ce confirmă, odată în plus, intima înrudire dintre aceste *relationes non harmonicae* (ex. 2). Adăugarea unei septime micşorate la amintita formaţie — în fond, formula cea mai frecvent întîlnită — reduce repetările sunetelor şi concentrează cele 12 sunete cromatice în numai trei acorduri (ex. 3) dintre care al doilea acceptă axa de simetrie tritonică. Împărţirea octavei prin intermediul t. este de o deosebită importanţă pentru structurarea seriei*, prin evitarea reperelor octaviante şi obţinerea simetriilor* interioare. ■ Descoperirea modurilor (1, 3) „tritonice", ca realităţi muzicale ce nu ţin seama de interdicţiile scolastice (ca de pildă în lidicul caracteristic Bihorului — ex. 4) a constituit un impuls pentru integrarea acestora în compoziţia cultă (ex. 5). Alături de t. modal, un model al acestor formulări l-a constituit fără îndoială gama hexatonică* a impresioniştilor, în care t. apare pe de o parte cu rol constructiv iar pe de alta cu rol expansiv (ex. 6). Pentru Bartók, t. este punctul de întîlnire al mai multor principii constructive : intonaţii (1, 2) orizontal-melodice cu caracter lidic sau hexatonic ; acorduri cu structuri tritonice parţiale sau totale ; legături între teme* şi părţi de ciclu* pe baza t. ; structuri bi-modale (-tonale) (v. polimodalism) prin t. ; gruparea „sistemului său de moduri complementare şi a cromaticii" (G. Firca) în jurul unei axe „polare" (Lendvay) tritonice. Modul (1, 9) bartokian (eronat numit „mod acustic") şi răsturnarea acestuia îşi dezvăluie complementaritatea faţă de o axă de simetrie (ex. 7), aceeaşi axă funcţionînd şi în cazul modului (1, 8) al doilea al lui Messiaen (ex. 8). În timp ce axa împarte modurile complementare ale lui Bartók asimetric, le împarte pe cele ale lui Messiaen perfect simetric. Primele moduri, parţial simetrice, sînt şi parţial funcţionale (fiind construite pe două tetracorduri obişnuite — lidic şi minor), iar celelalte, deplin simetrice, sînt nefuncţionale. Se desprinde de aici un principiu cu efecte largi în orbita muzicii de dinainte, de după şi, parţial, din afara tonalităţii (1) major*-minore*. Cu cît o structură constă din aceleaşi elemente ori unele asemănătoare (o pereche de cel puţin două elemente alternînd strict periodic), cu atît este aceasta mai nefuncţională şi se supune unei ordini geometric-constructive. Aceasta face ca şirul dodecafonic să fie obţinut prin mai puţine operaţii decît prin manevrarea structurilor heptatonice diatonice (acordul micşorat are trei transpoziţii*, gama hexatonică două, modul al doilea al lui Messiaen trei, modul lui Bartók nouă...). Modalităţile constructive ale t. au interesat, aşadar, îndeaproape componistica modernă, într-un context în care şi alte domenii vădeau tendinţe constructiviste similare. Astfel, în teoria artelor plastice, un Paul Klee se preocupă de combinarea unor „elemente de bază" în virtutea repetării „ritmice" a aceleiaşi unităţi. Transferînd formula 1+1+1+1 etc., propusă de Klee, la domeniul muzicalului, se constată posibila ei aplicare la scara cromatică, la gama hexatonală şi la acordul micşorat (unitatea fiind pe rînd : semitonul, tonul şi terţa mică). Dacă se consideră tonul întreg ca rezultînd, printr-o operaţie asociativă (1+1), din cele două unităţi (semitonurile) şi se alternează cu unitatea (1) se obţine modul lui Messiaen. Acest mod corespunde unei alte formule stabilite de către Klee : 1+(1+1)+1+(1+1)+1+(1+1)+1+ +(1+1). Şi în demersurile muzicale ale momentului t. se bucură de un interes similar. În timp ce pentru Hindemith, în virtutea concepţiei sale privind ierarhizarea intervalelor, t. este lipsit de forţă melodică şi armonică, pentru Schönberg el deţine, într-un sens încă funcţional, un loc mediator între vechile şi noile sisteme (în a sa *Harmonielehre*, Schönberg postulează aproape profetic legătura acordului de septimă micşorată cu ceea ce avea să devină mai tîrziu modul al doilea al lui Messiaen, cf. pp. 440—441). O schemă, alcătuită pe temeiul mereu eficientului ciclu al cvintelor, demonstrează solidaritatea noilor elemente tritonice cu mai vechile

sale înfățișări și implicări în structura muzicii (ex. 9). Sînt elemente care, preluate în parte din arsenalul epocilor trecute, confruntă capacitatea speculativă a spiritului uman cu mereu alte reguli constructive, știut fiind că fiecare dintre aceste epoci are propriul său ideal constructiv, propune o nouă ordonare a elementelor muzicale. T. a avut, în această lumină, o prezență mereu activă, uneori determinantă, în momentele schimbărilor esențiale de sistem.

Bibliogr.: Riemann, H., *Geschichte de Musiktheorie*, Hildesheim, [3]1961; Erpf, H., *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig, 1927; Hindemith, P., *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz, 1940; Schönberg, A., *Harmonielehre*, Viena, 1949; Lowinsky, E. E., *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*, in: *Studies in Musicology VI*, New York, 1946; Handschin, J., *Der Toncharakter*, Zürich, 1948; Hammerstein, R., *Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild*, in: AfMw, XIII, 1956; Schmitz, A., *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, Mainz, 1950; Georgiades, Thr. G., *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestelt an der Vertonung der Messe*, Berlin–Göttingen–Heidelberg, 1954; Rogge, W., *Das romantische Klangbild im Spiegel des Tritonus*, in: Mf, IX, 1956; Engelmann, U., *Bela Bartóks Mikrokosmos*, Würzburg, 1953; Lendvai, E. *Einführung in die Formen- und Harmonicwelt Bartóks*, Leipzig, 1957; Schrade, L., *Diabolus in musica*, in: *Melos*, XXVI, 1959; Moser, H. J., *Diabolus in musica*, in: *Musik in Zeit und Raum*, Berlin, 1960; Ligeti, G., *Über die Harmonik in Weberns erster Kantate* in: *Beiträgen zur Neuen Musik III*, Mainz, 1960; Pfroguer, H., *Hat Diatonik Zukunft?* in: *Musica 17*, 1963; Firca, Gh., *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Buc., 1966; același, *Der Beitrag des Tritonus zur Entwicklung konstruktiver Prinzipien*, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*; Klee, P., *Théorie de l'art moderne*, Basel-Geneva, 1968; Manole, O., *Une technique musicale oublié. L'école de Nôtre-Dame et la quarte augmentée*, in: R.R.H.A., nr. 1/1973. (G. F.)

triunghi (triunghiu) (it. *triangolo*, engl. *triangle*; fr. *triangle*; germ. *Triangel*), instrument de percuție* idiofon. Este cunoscut din antic. de mai multe popoare: evrei, greci și romani și avea diferite forme: circular, dreptunghiular și triunghiular. Astăzi se utilizează numai cel de formă triunghiulară echilaterală, neînchisă. Este construit dintr-o tijă de oțel fin și suspendat pe un suport. Sunetul se obține lovind instr. cu o baghetă (2) de metal. **T.** a fost introdus în orch. simf. în sec. 19. (A. P.)

trivium (cuv. lat.) v. **armonie (1)**; **quadrivium.**

tronca v. **brîul.**

trogxilofon v. **xilofon.**

troheu (< gr. τροχαῖος din τροχός „roată, alergare"). În prozodia antică picior (1) metric alcătuit dintr-o silabă lungă și una scurtă: — ᴗ Sin.: *choreu*. (A. M.)

trohos (cuv. gr. τροχός „roată", „cerc"), v. **bizantină, muzică.**

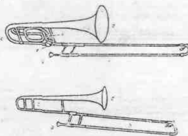
tromba a chiavi v. **trompetă cu clape.**

tromba marina (cuv. it.: germ. *Marientrompete*, *Nonnengeige*, *Trumscheit*; engl. *marintrumpet*), instrument cordofon cu arcuș* din sec. 14–16, constînd dintr-o cutie de rezonanță alungită care se subția spre capăt. Între cordar* și jgheabul capului erau întinse una, mai rar două, coarde, sprijinite pe un căluș*. În interiorul instr. (lung de aprox. 1½ m) erau aplicate coarde de rezonanță (v. coarde simpatice) pentru amplificarea sunetului puternic, pătrunzător (utilizat și de marinari pentru semnalizare). **T.** se acționa fiind așezată pe sol, în poziție verticală. (W. D.)



Tromba marina

trombon (< it. *trombone* „trompetă mare"; germ. *Posaune*), instrument de suflat din alamă, cu culisă* în varianta cea mai răspîndită. Este alcătuit dintr-un tub conic răsucit în formă de U la care este atașat alt tub cilindric de aceeași formă, care se poate lungi sau scurta prin alunecare (culisare). La un capăt al acestui corp se află muștiucul* prin care suflă instrumentistul, iar la celălalt capăt se află pavilionul*. **T.** modern este dotat cu un ventil* și o supapă rotativă cu ajutorul căruia se poate modifica instantaneu acordajul (1) instr. la cvarta* infe-



Trombon. Părți componente: a. ambușură (muștiuc) b. culisă; c. corp tubular conic; d. pavilion; e. supapă rotativă; f. cvartventil.

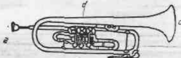
rioară. De aceea ventilul poartă denumirea de cvartventil. Întinderea **t.** este de două octave* și jumătate între sunetele *Mi* și *fa* (ex. 1). Familia **t.** cuprinde mai multe tipuri: **t.** *soprano* (care nu se mai folosește), **t.** *alto* (îndrăgit de clasici, dar care a dispărut astăzi), **t.** *tenor* (tipul folosit curent, prevăzut de regulă cu cvartventil și care se mai numește și **t.** *tenorbas*), **t.** *bas* (a ieșit din uz) și **t.** *contrabas* (căruia i se preferă tuba*). Dimensiunile tubului la **t.** *alto* sînt de 208 cm, la **t.** *tenor* de 272 cm, iar la **t.** *bas* de 330 cm. În afara **t.** *bas*, celelalte, deși au un acordaj fundamental (de ex. **t.** *tenor* este în *si bemol*), sînt instr. netranspozitorii; se



Întinderea trombonului: a) sunete pedală, b) note care găsesc numai la trb. tenor-bas.

notează în cheia* *fa* și cheia *do* pe linia a patra (de tenor). Are timbru* puternic, colorat, putînd fi îndulcit cu ajutorul surdinei*. În orch. simf. se folosesc trei t., primele două scrise pe un *portativ* comun în cheia* de tenor, iar al* treilea pe același portativ cu tuba, în cheia *fa*. Partida* t. apare imediat după aceea a trp. **T.** *cu culisă* apare de foarte multă vreme în istorie, la greci numindu-se *strombos*, la latini *strombus*. Era folosit în lupte și parăzi ca instr. de semnal. Sub numele de (it.) *tromba* și (germ.) *Posaune* este cunoscut din sec. 16, cînd era folosit ca bas în familia trompetelor*. În sec. 18 este integrat orch. În sec. 19 este experimentat primul **t.** *cu ventile* (v. ventil). *T. cu ventile* are caracteristicile oricărui instr. cu ventile (ex. trp.). Agilitatea tehnică a **t.** *cu ventile* este însă în defavoarea acurateții intonației **(1, 1)**. Astăzi este preferat **t.** *cu culisă* care dispune de resurse tehnice cu totul speciale. În literatura muzicală contemporană **t.** deține un rol important în orch. simf., în fanfare **(6)** și în orch. de jazz*. Ravel, Stravinski, R. Strauss, Schönberg îl folosesc în partiturile simf. explorîndu-i bogatele resurse tehnice și expresive. Compozitorii români contemporani au scris lucrări pentru **t.** solo (A. Stroe, S. Vulcu ș.a.), de muzică de cameră, sau de alte genuri (în opera *Orestia II* de A. Stroe, de ex., **t.** este o componentă esențială a partiturii, trombonistul = adevărat personaj al dramei — fiind plasat pe scenă), în care au exploatat cele mai moderne tehnici: *glissandi** colorări ale sunetului prin diverse emisii și surdine* etc. Abrev., în partituri: *trb.* (M. M.)

trompetă (it. *tromba;* fr. *trompette;* germ. *Trompete;* engl. *trumpet*), instrument de suflat



Trompetă. Părți componente: a. muștiuc; b. tubul conic de alamă; c. pavilionul; d. pistoanele.

din alamă, cu timbrul* cel mai acut și penetrant Este alcătuită dintr-un corp metalic conic prevăzut cu ventile* (sau pistoane **(1)** cu supape) prin care se poate acorda **(1)** instr. în tonalități **(2)** diferite: *la unul din capetele corpului se* află muștiucul* prin care suflă instrumentistul, iar la celălalt capăt se deschide pavilionul*. **T.** actuală este un instr. cromatic* cuprinzînd întreaga scară începînd de la *mi* la do^3 (ex. 1). *T. în si bemol* se aude cu un *ton** mai jos decît se notează. Această **t.** este cea mai des folosită. Mai există și alte specii, de **t.**: **t.** piccolo, **t.** alto, **t.** bas, care au alt acordaj **(1)** și nu mai sînt folosite în orch. simf. **T.** se notează în partitură* în cheia* *sol*, fără accidenți* la armură*, pe un portativ* deasupra partidei* de trb. În orch. simf. se folosesc 2—3 **t.** În fanfara **(6)** **t.** execută vocea **(2)** de sopran. **T.** sînt folosite de asemenea în muzica ușoară* și de jazz*. **T.** este cunoscută din cele mai vechi timpuri, fiind folosită la serbări, lupte și alte manifestări și oriunde acolo unde era necesar un „glas" mobilizator, puternic, penetrant și clar. Tuba romană se presupune a fi fost atît strămoșul **t.** cît și al trb. Buccina* a influențat-o la rîndul său în ev. med. În sec. 18 se folosea **t.** simplă (naturală*) în muzica de scenă, fanfare și ca instr. de apel în armată (goarnă — *corno signale**). La început era formată dintr-un singur tub, putînd cînta într-o singură tonalitate. A evoluat apoi, fiind construită din două părți, părții cu ambușura putîndu-i-se atașa tuburi de schimb* de diferite mărimi, care, lungind coloana de aer a instr., schimbau și tonalitatea. Schimbarea tuburilor lua însă timp, partitura trebuind să prevadă pauze pentru producerea schimbării. Evoluția **t.** a cunoscut și alte varietăți: **t.** *cu culisă* (v. culisă), **t.** *cu clape** etc., care însă nu era satisfăcătoare din punctul de vedere al acurateții sunetelor și al tehnicii interpretative. Sec. 19 aduce invenția **t.** *cu ventile*, datorată lui Stoëlzel și Bluhmel. Primele **t.** *acute în do*, cu ventile, au apărut prin 1855. Erau dotate cu 3 ventile, care, punînd în vibrație coloana de aer de lungimi dife-

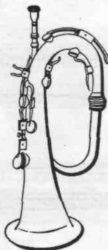


Întinderea trompetei în si b



rite, permiteau acordarea instr. în trei tonalități: *do, si bemol, la (sau re, re bemol, do)*. Acest instr. avea posibilitatea de a acoperi întreaga scară cromatică*, îmbogățind resursele tehnice și expresive. Noile calități ale t. cromatice au fost din plin valorificate, mai întîi în muzica de jazz, apoi au trecut în muzica simf. prin asimilarea acesteia în lucrările lui I. Stravinski, M. Ravel, D. Milhaud. Apar aici ritmuri specifice jazz-ului, dar însăși instrumentația* simf. a fost influențată de tehnica jazz-ului. Agilitatea tehnică, sonoritatea clară, bogata gamă expresivă ajutată de întrebuințarea surdinelor* au deschis o largă cale de afirmare a t. în sec. 20. Ea apare atît în formațiile simf. cît și în ansambluri de cameră (Ex. *Simfonia de cameră* de Enescu), omogenizîndu-se și cu suflătorii de lemn și cu partida corzilor. Muzica modernă vădește tendința de a acorda o mai mare întrebuințare registrului (I) acut al t., construindu-se t. cu tubul mai îngust care ușurează emiterea sunetelor acute. T. *în do* satisface această cerință, dar în același timp și-a pierdut din consistență, timbrul său devenind mai aspru. Și muzica simf. românească contemporană acordă t. atenția cuvenită (concerte scrise pentru acest instr. sînt semnate de Iuliu Mureșianu, Aurel Popa, Theodor Drăgulescu ș.a.) . V. *cornet à piston; fligorn*: Abrev. în partituri: *trp.* (M. M.)

trompetă cu clape (it. *tromba a chiavi*; fr. *trompette à clefs*; germ. *Klappentrompete*; engl. *key bugle*), instrument de suflat din alamă din sec. 18, prevăzut cu 4–6 orificii de diverse mărimi, acoperite cu clape*. Perforarea în mai multe locuri a corpului, instr. a influențat în mod negativ sunetul, inițial metalic, pătrunzător. A fost schimbat în sec. 19 odată cu apariția sistemului de ventile* sau pistoane*. (W. D.)



Trompetă cu clape

trompette à clefs (cuv. fr.) v. **trompetă cu clape**.

tronson v. **serie; simetrie; mod (I, 10)**.

trop (pl. **tropi**) (< gr. τρόπος *tropos*, pl. *tropoi*, „melodie, figură retorică, întoarcere de frază"). **1**. V. *tonos*. **2**. Unele tratate medievale foloseau termenul t. ca sinonim al termenului *tonis (modus* — v. mod (I, 3)) sau pentru a indica terminațiile unor *toni psalmorum* (v. psalmodie). Cassiodor denumea t. vocalizele* aparținînd cîntecului melismatic*. **3**. În cîntecul liturgic, viabil în sec. 9–13, t. reprezentau interpolări, transformări ale textului sau amplificări melodice ale cîntului gregorian preexistent, asemeni secvențelor (I, 1). Primul t., *Hodie cantandus est*, îi este atribuit lui Tuotilo (m. 915). **4**. Termenul t. a fost adoptat de J. M. Hauer (1883–1959) ca denumire a celor 44 de forme de bază ale unui sistem propriu de compoziție, elaborat pe baza celor 12 sunete ale scării cromatice*, (dar diferită de sistemul dodecafonic*). (M. M.)

tropar, cea mai veche, mai mică, mai simplă și mai importantă totodată formă imnografică* închegată unitar prin dezvoltarea unei invocații, aclamații ori exclamații, care se cîntă (sau se citește) la sfîrșitul vecerniei*, la începutul și sfîrșitul utreniei* la vohodul cel mic al liturghiei* și la slujba ceasurilor. Intercalat între psalmi*, t. era destinat să caracterizeze sărbătoarea zilei și să întrerupă — printr-o cîntare mai „rituală" — psalmodia*. ■ Asupra originii termenului t. nu există un consens: în tradiția elină (Pindar), t. era melodia unei cîntări, sens din care derivă, se pare, și t. ev. med. occid. — melodia unui imn (1) și, mai apoi, imnul însuși (W. Christ); de la τρόπος *(tropos*, „fel, mod de a fi"), se deduce sensul de melodie sau mod de cîntare, după cum, în altă interpretare el poate să însemne „chipul", (icoana vieții sfîntului), descrierea sărbătorii; unii autori înclină spre originea sa din τρόπαιον *(tropaion* „trofeu") semn al biruinței; alții îl deriva din τροπή, *trope* „schimbare") căci t. se cîntă alternativ, antifonic* de către strane, iar Marcu din Efes și Zonara, de la substantivul τροπή *(tropi* „întoarcere") sau de la verbul τροπέω *(tropeo* „mă întorc") „mă îndrept spre ceva"), pentru că, în execuția lor, t. se „întorceau" după melodia irmosului* și pe toate ehurile*. ■ În canoane (2), t. se numesc strofele ce urmează după irmos. Așa-numitele stihiri* sînt de asemenea t. Printre cei dintîi și mai însemnați autori de t. sînt Anatolie, imnograful (sec. 5). Antim, Timocle (în a doua jumătate a sec. 5) și, mai ales, Roman Melodul (sfîrșitul sec. 5 și prima jum. a sec. 6), datorită căruia genul atinge perfecțiunea. (S. B. B.)

tropare treimice v. **triadicale.**

tropologhion (< gr. τροπολόγιον, *tropologhion*, τρεφολόγιον *trefologhion* sau ἀνθολόγιον, *anthologhion*), (BIZ.) colecţia vechilor tropare*, adică *condachiile* sau sulurile de papirus şi pergament, pe care se scriau troparele în vechime. **T.** constituie baza şi originea tuturor cărţilor de imnuri* bisericeşti *(octoih*, triod*, minei*)* fiind un volum de tropare aflat în uz încă de la finele sec. 8 şi începutul sec. 9. După alcătuirea Octoihului (sec. 8) **t.** este degajat prin acesta de o parte din conţinutul său, rămînînd numai cu ciclul anual al imnurilor, pentru sărbătorile fixe — preludiul mineielor de mai tîrziu — şi

Tablou sinoptic al principalilor trubaduri, truveri şi Minnesängeri

Au creat c. între anii:	Trubaduri	Truveri	Minnesängeri
1090—1130	Guillaume VII de Poitiers		(Numeroşi imitatori ai trubadurilor — lucrările s-au pierdut)
1130—1150	Marcabru Jaufré Rudel		
1150—1180	Bernart de Ventadorn Peire d'Alvergne Berenguier de Palazol	Chrétien de Troyes Huon d'Oisi	
1160—1200	Guiraut de Bornelh Bertrand de Born Arnaut de Mareuil		1170 Reinmar der Alte (primele lucrări păstrate datează de la c. 1200
1180—1210	Raimbaut de Vaqueiras Gacelm Faidit Peire Vidal Albertet de Sisteron[1]	Blondel de Nesle Richard I „Inimă de Leu" Gace Brulé Conon de Béthune Gui, Châtelain de Coucy	
1190—1230	Peire Raimon de Toulouse Gui d'Ussel	Gauthier de Dargies	Walther von der Vogelweide Wolfram von Eschenbach
1200—1240	Guillem Augier Novella	Gauthier de Coinci Gauthier d'Espinal[1]	
1210—1250		Gilles li Vinier Audefroi le Bastard Andrieu Contredit d'Arras	Neidhart von Reuenthal
1220—1260	Peire Cardenal	Colin Muset Guiot de Dijon Thibaut, regele Navarrei *Jehan Bodel*	Tannhäuser Ulrich von Lichtenstein Reinmar von Brennenberg
1250—1290	Guiraut Riquier	Jehan Bretel Adam de la Halle	Alexander der Wilde
		1285—1320	Heinrich von Meissen (Frauenlob) Wizlaw II von Rügen
			Oswald von Wolkenstein (n. c. 1377-m. 1445)

[1] Date vieţii nefiind cunoscute exact, nu ştim dacă încadrarea poate fi făcută aici mai curînd decît în căsuţa următoare.

cu cele pentru partea mobilă a anului bis., care corespunde *triodului* și *penticostarului** de astăzi. În diferite t. sînt citați, pe lingă Roman și Anatolie, melozi din sec. 6—7: Cosma, Grigorie, Chiriac, Dometius, Anastasie și Ilelias. T. manuscris, aflat in biblioteca corsiniană *(Codicele corsinian)* din sec. 9, este prin excelență o colecție *de tropare*. (S. B. B.)

tropos (cuv. gr. τρόπος, pl. **tropoi**) v. **tonos.**

tropota femeilor v. **roata femeilor.**

tropoțelul (tripițelul) v. **mînînțălul.**

troubadour (cuv. fr.) v. **trubadur.**

trouvère (cuv. fr.) v. **truver.**

trubadur (< fr. *troubadour;* în provensală: *trobador* < *trobar* „a găsi"), primii reprezentanți ai artei muzical-poetice care a înflorit în Europa occidentală în sec. 12—13. Caracteristicile de bază ale întregului curent sînt: afirmarea hotărîtă a individualității artistului (spre deosebire de anonimatul călugărului sau al creatorului de folc.); folosirea pentru prima oară în arta cultă a dialectului regional în locul lb. lat.: „găsirea" (inventarea) de melodii originale, independente de orice *cantus firmus**, practicarea stilului monodic* (exista și un acomp. instr. al cărui rol însă nu îl cunoaștem, deoarece manuscrisele nu păstrează decît melodia vocală). În Franța, acești poeți-cîntăreți se numeau, după dialectul utilizat, *trubaduri* în S *(langue d'oc)* și *truveri** în N *(langue l'oïl)*. Ei puteau fi artiști amatori, de origine nobilă, sau profesioniști — jongleuri* și menestreli* (de notat că o serie de t. și de truveri au fost jongleuri ca situație socială). Sursele artei trubadurești nu sînt bine clarificate; certe sînt reminiscențele gregoriene (v. gregoriană muzică), sensibile mai ales în prima jumătate a sec. 12. Apoi, invenția melodică se emancipează treptat (poate și sub influența artei pop.), frazele* se contureazã, structurile capătă un anume echilibru (de tipul antecedent*-consecvent*) în ciuda decupajului asimetric, se impune treptat forma A A B (v. formă-bar). Dar cu toate aceste elemente de organizare formală, cîntecul t. păstrează aspectul unei melopei* larg desfășurate, cu mers liber și capricios. Afinități „tematice" între diversele fraze (celule* comune — transpuse* sau variate*) există, fără a avea însă un caracter evident și sistematic, părînd mai curînd rodul improvizației*. În ce privește ritmul (observația este valabilă și pentru truveri și *Minnesängeri**), el nu se stie ca atare. Problema citirii duratelor* a părut soluționată prin teoria *modurilor (III) ritmice*, care astăzi este, la rîndul ei, pusă sub semnul întrebării. Există mult vag în imaginea noastră despre muzica t. Dar chiar și așa, ea ne apare ca o artă de negrăită subtilitate și poezie — una din culmile spirituale ale ev. med.

Bibliogr.: Aubry, P., *Trouvères et troubadours*, Paris, 1909; Beck, J., *La musique des troubadours*, Paris, 1910; Chailley, J. capitolul *Les trouveurs* în: *Histoire de la musique*, coord. R. Manuel, Paris, 1963. (A. M.)

Trumscheit (cuv. germ) v. **tromba marina.**

trupă de operă v. **ansamblu (I, 1)**

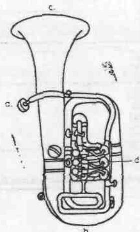
trupuri (BIZ.) v. **notație (IV).**

truver (fr. *trouvère; langue d'oïl: troveor* < *trover* „a găsi"), reprezentanții nord-francezi ai artei muzical-poetice a Evului Mediu. Au apărut o jumătate de sec. după trubaduri*, al căror exemplu l-au urmat în genere pînă către 1200. Apoi influența mediului orășenesc începe să-și spună cuvîntul (N era mai dezvoltat economic și politic decît S), arta t. diferențiindu-se stilistic de cea a trubadurilor. După modelul cîntecelor și dansurilor* pop., melodica tinde spre simplificarea conturului. Frazele* sînt mai scurte, simetriile mai evidente, reluarea motivelor se face oarecum metodic, caracterul de improvizație* dispare aproape complet. Se pune mai mult accent pe cîntecele dialogate în care se întrevăd germenii viitoarei comedii muzicale. În general muzica t. din această perioadă este plină de grație și prospețime. (A. M.)

tub 1. (it. *tubo sonoro, chocallo;* engl. *tubo, shaker, chocolo;* fr. *tubo, chocallo;* germ. *Schüttelrohr, Tubo)*, instrument de percuție idiofon, de origine pop. braziliană. A fost introdus în orch. simf. Este construit dintr-un corp cilindric de bambus sau alt material, închis la ambele extremități, avînd în interior pietricele ori bile mici (alice) din metal. Sunetul se obține prin scuturarea t. cu ambele mîini. **2.** V. orgă. **3.** V. tuburi de schimb. (A. P.)

tuba (cuv. lat. „trompetă") v. **repercussa; psalmodie.**

tubă (< lat. *tuba* „trompetă, goarnă"), instrument de suflat din alamă cu registrul



Tubă. Părți componente: a. ambușura; b. tubul conic răsucit (corpul t.); c. pavilionul; d. sistemul de ventile.



Întinderea tubei contrabas (dublă)

(I) cel mai grav. Este formată din muștiuc*, un tub conic răsucit, care se termină cu un pavilion* foarte mare. Muștiucul este de mărime medie, între cel al cornului* și cel al trombonului*. Are patru ventile* care coboară sunetele naturale* cu un semiton*, un ton*, un ton și jumătate, două tonuri și jumătate (cvartventil); uneori se folosește și un al cincilea ventil. Întinderea t. este de la *Do* la *fa*[1] (ex. 1). Se notează în cheia* *fa*, cu accidenții* la armură*. Are o sonoritate puternică, în orch. simf. folosindu-se doar 1 (2) t., cu rol de bas (III, 1) în compartimentul instr. de alamă. În partitură* apare pe același portativ* cu trb. 3. Din familia t. fac parte t. *în Do*, t. în *si bemol*, t. în *la* și t. în *fa*. T. *contrabas* în *do* și *si bemol* este de obicei folosită în orch. T. *dublă* este dotată cu un ventil special cu ajutorul căruia este acordată instantaneu din *fa* în *si bemol* (cu o cvintă* mai jos). Mecanismul este format din patru ventile cu supape rotative. Este tipul cel mai convenabil atît din punct de vedere tehnic cît și al posibilităților sonore. Termenul generic de *tuba* (lat.) desemna în vechime, la romani și mai tîrziu, trompeta*, avînd rolul de semnal al bătăliilor, parăzilor, serbărilor etc. În accepțiunea actuală, t. apare în sec. 19, cînd, după apariția ventilelor aplicate la tr. și apoi la trb., s-a construit un trb. bas care a fost denumit „tuba". Prima t. propriu-zisă a fost construită în Germania (1835) de către Moritz, după indicațiile lui Wieprecht. A fost adoptată imediat de către fanfară (6), iar mai tîrziu a intrat și în componența orch. simf. Primul care i-a încredințat o frază cantabilă a fost G. Mahler (*Simfonia I*, part. a III-a). Este folosită apoi cu rol solistic de I. Stravinsky (*Petrușka*), R. Strauss (*Don Quijote*), G. Gershwin (*Un american la Paris*), Ion Dumitrescu (*Suita a III-a*) ș.a. V. *fligorn* (2); *helicon*; *susafon*. T. *wagneriene*, instrumente de suflat de alamă, intermediare între corn* și fligorn (1—2), destinate de către Wagner partiturii *Tetralogiei* (în germ. se mai numesc *Ringtuben*). Au muștiuc de corn, dar tehnica diferă oarecum de a acestui instr., clapele ventilelor fiind mînuite cu degetele mîinii stîngi și nu cu cele ale mîinii drepte ca la celelalte t. În orch., execuția la t. wagneriene este încredințată corniștilor. A fost construită în două tipuri; tenor (în *si bemol* și în *mi bemol*) și bas (în *fa*). În afară de Wagner, au fost utilizate de către Bruckner, R. Strauss și Janáček (M. M.)

tube de rechange (cuv. fr.) v. **tuburi de schimb.**

tubo (sonoro) v. **tub (1)**

tuburi de schimb (it. *colaccio*; fr. *cromette*, *tube de rechange*; germ. *Setzstück*, *Krummbogen*), tuburi anexe de dimensiuni mici, avînd o formă îndoită, aplicate instr. de suflat de alamă cu emisie naturală* cu scopul de a schimba, după necesități (la instr. transpozitorii — v. transpoziție), fundamentala inițială. (W. D.)

tulnic v. **bucium.**

tutte le corde v. **tre corde.**

tutti (cuv. it. „toți") **1.** Termen care indică totalitatea instrumentelor* dintr-o orchestră* sau a vocilor (1-2) dintr-un cor*, cîntînd împreună: contrar lui *solo** sau soliști*. **2.** Indicație utilizată pentru a desemna acele părți dintr-o lucrare instr. sau vocală în care cîntă întreg ansamblul*, de obicei în urma unui fragment interpretat de soliști. În *concerto grosso** alternanța părților cîntate de grupul soliștilor cu cele ale întregului ansamblu este marcată cu indicațiile *concertino** și, respectiv, t. sau *ripieno*. **3.** Expresia t. este utilizată de dirijor în timpul repetițiilor, cînd, după studierea unor fragmente de partide (1), cere reluarea lor cu întregul ansamblu.

tympanon (cuv. gr.) **1.** Instrument de percuție* membranofon din antichitate, avînd carcasa prevăzută cu o singură membrană. **2.** *Hackbrett**. (W. D.)

țambal, instrument de largă răspîndire în muzica populară românească, mai ales în tarafurile* lăutărești. Originea se pare a fi foarte veche și putea fi întîlnit la mai multe popoare. Se cunoaște la vechi greci cu numele de *Kymbalon*, la romani *cymbalus*. La popoarele germanice se numește *Zimbal* (v. și Hackbrett), etc. Se cunosc două tipuri de ț.: portabil și stabil. Cel portabil este de dimensiuni mai mici și se atîrnă cu o curea de gîtul executantului, acesta putînd cînta și în mers. Cel stabil (ț. masă) este de forma unei mese trapezoidale, are picioare pe care se așază, executantul stînd pe scaun în timpul execuției. Cîntatul la ambele tipuri se face prin lovirea corzilor cu două baghete (2), „bețigașe" ce sînt învelite la capetele cu care ating corzile cu pînză. Ț. mare, poate avea pedală* pentru surdină*, sonoritatea sa fiind mai amplă și totodată controlată de către executant. În general este instr. de acompaniament* dar, prin apariția unor virtuozi ai ț., a devenit și instr. solistic. (L. B.)

ţarina v. **ardeleana (1).**
ţibulcă v. **violină.**
ţigănească v. **luncanul.**
ţigăneşte v. **învîrtita.**
ţiteră (< germ. *Zither)*, instrument cu coarde ciupite. Se presupune că numele ar proveni de la *Kithara** vechilor greci, de unde în germ. *Zither*; la noi numele provine prin traducere din germ. Are mai multe coarde întinse pe o cutie de rezonanţă* ce poate avea forme diferite. Grupul de coarde pe care se cîntă (cu o pană de gîscă) este împărţit prin bare metalice, restul de coarde fiind de rezonanţă (coarde simpatice*). (L. B.)
ţircovnic v. **cîntăreţ (2).**
ţurcă (turcă) v. **capră (1).**

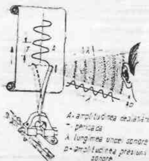
U

überblasen (cuv. germ.) v. **flajeolet (1)**.

ukulele, ghitară* de mici dimensiuni, intilnită in Hawaii, dar originară din Portugalia. Cu patru coarde, are acordajul **(1—2)** : *la, re, fa diez, la* sau *sol, do, mi, la*. Pătrunde in anii '20 in formaţiile de dans amer. şi europ. Corzile sînt călcate prin intermediul unor „degetare", ceea ce are ca efect producerea unui timbru* metalic; la **u.** se cîntă cu mult vibrato* şi cu glissandi*. (Cl. L. F.)

una corda (loc. it. „o coardă" ; fr. *pédale douce* ; germ. *mit Verschiebung*). V. *corda*.

undă (< lat. *unda* ; fr. *onde* ; it. *onda* ; germ. *Welle* ; engl. *wave*) (FIZ.) **1**. Formă de propagare a unei oscilaţii*, in care o mărime (de ex. deplasarea unei particule) îşi modifică periodic (v. **perioadă (2)**) valoarea în jurul unei valori medii, în puncte succesive pe direcţia de propagare. Reprezentarea **u.** prin curbe periodice (v. fig.) sau prin valurile produse de o piatră aruncată pe o apă liniştită este o interpretare metaforică, dar permite o primă înţelegere concretă a fenomenului de propagare a unei oscilaţii. Vibraţiile* produse într-un punct al unui corp elastic (de ex. locul unde este lovit diapazonul **(6)**) se propagă în tot cuprinsul lui, prin mişcările ondulatorii ale particulelor. Vibrînd, braţele diapazonului produc comprimări şi dilatări succesive ale aerului înconjurător, adică variaţii (mici) de presiune, care se propagă din aproape în aproape în formă de **u.** *sonore*. Ajungînd la timpanul urechii, pulsaţiile presiunii îl fac să vibreze cu aceeaşi frecvenţă de 440 Hz* a braţelor diapazonului, creînd în final senzaţia de sunet*. *Lungimea de* **u.** este distanţa parcursă de un sistem de **u.** pe durata unei **perioade (2)** — sau distanţa dintre 2 comprimări (dilatări) succesive ale aerului, sau încă, mai concret, distanţa dintre 2 creste (adîncituri) ale undei produse de ex. prin scuturarea periodică a unei funii suficient de întinse. Între lungimea de undă λ, perioada de oscilaţie T, viteza de propagare v a sistemului de unde şi frecvenţa* de oscilaţie f există relaţiile : $\lambda = v \cdot T = v/f$. Considerînd pentru aer $v = 340$ m/s şi pentru diapazon $f = 440$ Hz, rezultă că undele aeriene (sonore) produse de oscilaţiile diapazonului au lungimea de 0,773 m. **2**. **U.** *staţionară*, v. *interferenţă*.



Undă. Lamă de oţel care vibrează : propagarea undelor sonore prin aer şi înscrierea lor pe o bandă de hîrtie care înaintează cu viteza constantă.

Bibliogr.: Bădărău, E., *Introducere în acustică*, Buc., 1953; Cişman, Al., *Unde elastice şi acustică*, (în „Fizica generală"), vol. II, Buc., 1960; STAS 1957/1—74, *Acustică fizică*. (D. U.)

undecimă (< it., lat. *undecima* „a unsprezecea") **1**. Interval* compus (cvartă* peste octavă*) care cuprinde 11 trepte* ale scării* sunetelor diatonice* şi se cifrează cu 11. Tipuri diatonice **u.** *perfectă* (ex. : *do-fa* din octava superioară); cuprinde 17 semitonuri* şi se notează cu 11 p sau simplu 11 : **u.** *mărită* (ex. : *fa-si* din octava superioară) cuprinde 18 semitonuri şi se notează 11+. Cu alteraţii se obţin tipuri de **u.** cromatice* (ex. : **u.** *micşorată re diez-sol* din octava superioară, 16 semitonuri). Prin răsturnare* (ridicînd baza cu două octave sau coborînd vîrful cu două octave), **u.** *perfectă* dă cvinta* perfectă (ex. : *do-fa* din octava superioară → *fa-do*); **u.** mărită dă cvinta micşorată (ex. : *fa-si* din octava superioară → *si-fa*); **u.** *micşorată* devine cvintă mărită (ex. : *si-mi bemol* din octava superioară → *mi bemol-si*). **2**. Treapta a 11-a numărînd de la o treaptă dată. **3**. Orice acord* tonal care poate fi redus la un acord în care baza şi vîrful alcătuiesc un interval de **u.** Dacă nu se indică altfel, se subînţelege un acord din şase note, din care cea mai gravă este fundamentala*, iar celelalte sînt dispuse la interval de terţă*, cvintă*, septimă*, nonă* şi **u.** (sau un acord format din cinci terţe suprapuse; ex. *re-fa-la-do-mi-sol*). **4**. Sunetul acordului de **u.** aflat la vîrf, atunci cînd acordul este în stare directă şi în poziţie **(3)** strînsă (deci cu notele suprapuse în terţe consecutive). (D. U.)

Unde Martenot (fr. *Ondes Martenot*). Relativ

nou, instrumentul este construit în anul 1928 de Maurice Martenot (n. 14 oct. 1898). Pentru U. M. au scris lucrări numeroşi muzicieni contemporani, în special compozitorii fr. (Messiaen,

G. Enescu, Suita pentru orchestră op. 9, Preludiu la unison

Modérément (♩ = 56)

V. I
V. II
Alto
Vlc.

Şt. Niculescu, Ison I

C. ingl.
in B
orn in F
Tr.
Vni
Vle
Vc.
Cb.

non dim.

Unison



Unison

Boulez, Milhaud, Jolivet). O fervent propagatoare a acestui instr. este Ginette Martenot, sora constructorului, care face în acest scop numeroase turnée de concert. Instr. este alcătuit dintr-un tub electronic plasat într-un circuit oscilant, un acumulator electric şi un difuzor. *Înălţimea** *sunetelor se realizează prin varierea* frecvenţelor* oscilaţiilor. Intensitatea* se obţine cu ajutorul unei rezistenţe intercalate în circuitul difuzorului. Timbrul* poate fi variat prin absorbirea diferitelor armonice* ale sunetului fundamental. Înălţimea şi intensitatea sunetelor se reglează printr-o claviatură* şi o *bandă (ruban) montată în faţa claviaturii* iar combinaţiile timbrale cu ajutorul unor butoane. La **U. M.** se poate imita timbrul fiecărui instr. cunoscut şi se poate crea un număr nelimitat de timbruri sonore încă necunoscute. Banda dă posibilitatea de a executa sferturi de ton şi chiar intervale mai mici (v. microinterval), diferite *glissandi** şi *vibrato**. Pe claviatură sau pe bandă se cîntă cu mîna dreaptă, în timp ce mîna stîngă acţionează o clapă care permite întreruperea emisiei, modifică nuanţa şi timbrul sunetelor. V. *electrofone, instrumente.* (A. P. şi W. D.)

unfretted clavichord (cuv. engl.) v. clavicord.

unison, distanţa intervalică zero sau, *altfel* spus, intervalul* de primă*, obţinut prin suprapunerea a două sunete cu înălţimi (2) identice. **U.** este considerat a fi o consonanţă* perfectă, creînd deseori sentimentul sonor al existenţei unui singur sunet (senzaţie acustică cu atît mai pregnantă cu cît sursele sonore ce emit cele două sunete *sînt mai apropiate din punct de vedere timbral**). **U.** joacă un rol esenţial în conturarea concepţiei muzicale de eterofonie*, pe baza lui realizîndu-se unul din cele două momente fundamentale ale discursului eterofonic — momentul suprapunerii, al coincidenţei celor două sau mai multe planuri melodice. El poate să se constituie într-un efect sonor remarcabil alternîndu-se cu situaţii acordice dense. Pe un **u.** se poate crea o tensiune paroxistică — ca urmare a senzaţiei de maximă acumulare — sau invers, de supremă relaxare, limpezită prin consensul general al vocilor (2). Poate fi utilizat în orchestraţie* (dublaje ale instr. la **u.**), armonie (III, 1, 2) sau polifonie* (sublimarea unor structuri verticale), eterofonie. (D. B.)

unisono (cuv. it. „sunet unic"), indicaţie de execuţie ce presupune cîntarea de către toate vocile (2) a aceloraşi sunete (eventual în octave*). *Apariţia expresiei în partiturile** *de orch.* anulează modul de execuţie *divisi**. (Abrev.: *unis.*

ureche v. auz.

uşoară, muzică, gen (I, 1) care include lucrări pentru voce (1) şi acompaniament* instrumental (cîntece), avînd un caracter distractiv, vesel sau sentimental, abordînd texte cu o tematică ancorată în cotidian şi tratate într-o manieră muzicală accesibilă marelui public. *Aceste lucrări au cel mai adesea un* caracter dansant, astfel putînd subzista şi în afara textului, ca **u.** instr. de dans. Definiţia genului în sine revine foarte dificilă, dat fiind marea varietate de aspecte sub care acestea se prezintă în succesiunea sau sincronia timpului. Dacă ar fi să datăm începuturile acestui gen, poate ar *trebui să ne gîndim la trubadurii** *şi jonglerii** ev. med., în sensul melodiei simple acompaniate şi al textelor abordate (versuri cîntînd dragostea, natura, luptele, eroii etc.). Desigur că în configuraţia actuală **u.** este destul de îndepărtată de forma de manifestare a cîntecului în ev. med., caracteristicile sale mai apropiate de ceea ce se *înţelege astăzi prin* **u.** *începînd* să se contureze pe la sfîrşitul sec. 19 — începutul sec. 20, odată cu naşterea *café-concert*-ului. Instituind melodia simplă şi uşor fredonabilă ce însoţeşte textul, ritmul specific — mereu în căutarea noului întru lansarea unui nou tip de dans* —, orchestraţia* redusă la cîteva instr., urmărind o *configuraţie armonică de asemenea simplă,* dar totdeauna armonioasă, **u.** îşi trăieşte în sec. 20 anii „veşnicei tinereţi", permanentei

înnoiri, fiind în special apanajul tineretului, dar nelăsîndu-i indiferenți nici pe cei maturi, mereu vie, mereu schimbătoare, efemeră dar perenă în conștiința generațiilor. Preferințele pentru stilul **u.** lirice sau ritmate sînt împărțite iar istoria evoluției **u.** ar putea fi urmărită în succesiunea acestora. Romanța (2), cîntecul liric (melancolic), tangoul*, rumba*, charlestonul*, cha-cha, slow, fox, bossanova, shake, twist etc. sînt genuri de cîntece și dansuri **u.** care s-au succedat îmbogățindu-și ritmica și accelerînd tempo(2)-urile. Din marea varietate a stilurilor*, rock-ul, pop*-ul, folk*-ul- jazzul* s-au desprins de **u.** și evoluează paralel. Oricare ar fi stilul **u.**, cîntecele aspiră la statutul de șlagăr, acea stare fericită de îmbinare a textului cu muzica, cu priză la public, aflîndu-se în scurt timp pe buzele tuturor. **U.** își trăiește existența prin șlagăr* și prin interpret, adesea cîntecul devenind atît de pop. încît se uită numele compozitorului. ■ O istorie a cîntecului, a **u.**, pe teritoriul românesc însă nu poate trece cu vederea nume recunoscute ale compozitorilor genului. Extinzînd sensul acordat **u.**, putem considera ca o primă culegere de astfel de melodii apărută la noi culegerea lui Anton Pann „Spitalul amorului" (mijlocul sec. 19), apoi cîntecele din vodevilurile* lui Alecsandri cu muzica lui Al. Flechtenmacher, romanțele și muzica de *café-concert* de la începutul sec. 20 etc. Numele lui Ionel Fernic și Ionel Băjescu-Oardă (pe la 1920) sînt legate de melodii de tipul liric — romanța (primul cu *Îți mai aduci aminte, doamnă*, iar al doilea cu *Flori de nufăr)*. Începînd cu anul 1930, un nume se impune cu pregnanță și cu caracter de permanență în genul **u.** și o dată cu el și stilul **u.** românești de inspirație folclorică, cu melodică apropiată de acesta: Ion Vasilescu. Melodiile sale, adevărate șlagăre, sînt cunoscute și astăzi (*Glasul roților de tren*, *Hai acasă, puișor*, *Hai să-ți arăt Bucureștiul noaptea*, *Țărăncuță, țărăncuță* și multe altele). Pleiada compozitorilor de gen care se manifestă creator în această a doua jumătate a sec. 20 este reprezentată de o serie foarte numeroasă de nume prestigioase, care continuă în spirit novator tradiția, conferind **u.** românești calitatea și cantitatea ce o fac competitivă pe scara valorilor internaționale. De la generațiile mature și pînă la cele mai recente nume apărute în peisajul **u.** putem cita compozitori care și-au concretizat un stil și au creat nenumărate șlagăre: Florin Bogardo, Ion Cristinoiu, Camelia Dăscălescu, Edmond Deda, Florentin Delmar, Noru Demetriad, Gherase Dendrino, Marcel Dragomir, Cornel Fugaru, George Grigoriu, Aurel Giroveanu, Mișu Iancu, Nicolae Kirculescu, Henry Mălineanu, Marius Mihail, Horia Moculescu, Temistocle Popa, Elly Roman, Radu Șerban. Vasile Șirli, Marius Țeicu, Vasile V. Vasilache, Vasile Veselovschi ș.a. (M. M.)

Bibliogr.: Ștefănescu, M. M., *Telerecording, XX. Întîlniri cu muzica ușoară.*, Buc., 1972; Marny, J., *Vedetele muzicii ușoare*, trad. rom., Buc., 1967.

ut, în solmizația* medievală, prima silabă a hexacordului* (în sensul lui *c**, *f** sau *g**); în lb. fr. denumirea notei *do** din celelalte limbi romanice (corespunzător cu *c** din limbile germanice).

utrenie (BIZ.) (< sl. **утрено**) și **ortrina** (< gr. ὄρθρος; *orthros*; „răsărit"), una dintre cele șapte laude*, ce se săvîrșește în cursul dimineții (la mînăstiri în fiecare zi iar la bisericile de enorie numai în duminici și sărbători), cuprinzînd rugăciunile, cîntările și citirile prescrise de biserică pentru această slujbă. Există trei tipuri de **u.**: **u.** învierii, **u.** mare sau cu polieleu și **u.** de toate zilele, toate începînd cu psalmul* de dimineață (gr. ψαλμός ὄρθρινος) și se termină cu doxologia*. Această laudă era cunoscută încă de la începuturile creștinismului, fiind semnalată, într-o scrisoare, de către Pliniu cel Tînăr împăratului Traian. Echiv. lat.: *Officium matutinum*. (S. B. B.)

utrenier, colecție de cîntări puse pe note, ce cuprinde slujba învierii de la utrenie*, pe cele opt ehuri*. În lb. română, primul **u.** a fost tipărit la Buc. de către Macarie Ieromonahul, în 1827, din ordinul domnitorului Grigorie Ghica. V.: *anastasimatar*; *catavasier* **(2)**. (S. B. B.)

uvertură (< fr. *ouverture*, „deschidere"), piesă orchestrală cu formă fixă (lied*, sonată*, temă cu variațiuni*) sau liberă (preludiu*), cu funcție de introducere tonală, tematică și de atmosferă pentru o lucrare scenică (operă*, oratoriu*, cantată*, balet*). ■ Practica precedării unei compoziții instr. sau orch. (fugă*, suită*) de o piesă introductivă care să fixeze cadrul tonal — intitulată *sinfonia**, *toccata**, *sonata* — datează din sec. 16—17; o astfel de piesă este integrată structurii operei încă din perioada de formare a genului (Monteverdi: *Toccata* la opera *Orfeo* și *Sinfonia* la *Încoronarea Poppeii)* și devine indispensabilă în teatrul muzical al barocului*. Sonatele introductive din opera venețiană (Cavalli, Cesti) sînt alcătuite dintr-o scurtă secțiune lentă în metru* binar* urmată de o secțiune rapidă în metru ternar*, sau chiar dintr-un ciclu de 3—4 piese. ■ Denumirea propriu-zisă de **u.** este acordată introducerii instr. a baletului de curte francez *(ballet de cour)* fiind adoptată ulterior în operă. Structura lent-repede utilizată în aceste lucrări este amplificată de Lully, care cristalizează tipul de **u.** *franceză* prin readucerea unei mișcări lente în final. În același timp (sec. 17), **u.** operei napolitane (intitulată încă *sinfonia)* se constituie pe tiparul *sonatei da chiesa*, cu utilizarea unui număr mai mare de instr., opoziția tutti*-solo* (provenită din *concerto grosso**) și eliminarea uneia din cele patru piese componente ale ciclului (**1, 2**). A. Scarlatti impune succesiunea *allegro-lento-allegro* care se afirmă în sec. ur-

mător în detrimentul u. fr., prin adaptarea la forma de sonată. Principiile reformatoare introduse în genul dramatic de Gluck, la sfîrșitul sec. 18, afectează și statutul u., care dobîndește *funcția de introducere tematică în muzica operei*. Astfel de u. sînt scrise de Mozart *(Don Juan, Flautul fermecat)*, Beethoven *(Leonora I, II, III)*, Weber *(Freischütz, Oberon)*. Compozitorii clasici — Mozart și, în special, Beethoven — cultivă intens u. în *formă de sonată**. Tendința u. romantice de a deveni o piesă orch., uneori independentă și cu un caracter de virtuozitate*, determină compozitori ca Wagner *(Tristan și Isolda, Lohengrin, Parsifal)*, Ceaikovski *(Dama de pică)* să o substituie printr-un preludiu (2) — secțiune introductivă care expune într-o formă liberă materialul tematic al lucrării și elimină cezura care delimita u. de debutul primului act. Muzica spectacolelor de operetă *(Offenbach, Kalman, Suppé)* este deseori precedată de u. de tip potpuriu*. În sec. 19—20, practicîndu-se interpretarea u. independent de genurile dramatic sau coregrafic, sînt compuse și u. *de concert*, lucrări orch. cu titlu programatic*, de proporții mai reduse față de acelea ale *poemului simfonic** (Brahms, U. *academică*; Ceaikovski, U. *Anul 1812*; Enescu, U. *de concert pe teme în caracter popular românesc*; P. Bentoiu, U. *de concert*). (C. A. B.)

V, W

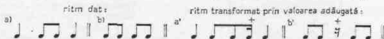
v., abreviere pentru; violină* (și vl.); *vox** (pl. lat. *voces*); *vide**.

vaet (de jale) v. bocet.

vagans (cuv. lat. „călător") **1.** *Quinta vox**. **2.** Voce (2) relativ independentă care „circulă" printre celelalte voci și, prin salturi*, își încrucișează traseul cu acestea. V. *res facta*. (G. F.)

valoare I. (it. *valore*; fr. *valeur*; germ. *Wert*; engl. *value*) (în sens larg) **1.** Determinare a unei cantități sau raport cantitativ la nivelul unuia din următorii parametri ai sunetului muzical: înălțime*, durată*, intensitate*. **2.** V. *acustică*, v. determinată printr-o unitate de măsură extramuzicală (Hz pentru frecvență*, respectiv înălțime, secunda pentru durată, Db (v. bel) pentru intensitate etc.). **3.** V. *muzicală*, v. stabilită printr-o unitate de măsură proprie unuia din sistemele de organizare a înălțimilor, duratelor, intensităților sunetelor muzicale. Astfel, v. înălțimilor se atribuie în funcție de la^1 = 440 Hz; v. raporturilor dintre înălțimi (intervale*) se stabilesc pe baza unor intervale-etalon, diferite de la un sistem intonațional la altul (ex.: cvinta* perfectă în sistemul pitagoreic, semitonul* diatonic* și cel cromatic* în sistemul Mercator-Holder, semitonul temperat în sistemul egal temperat — v. temperare, etc.); v. de durate se determină prin raportare la unitatea ritmică-etalon — nota întreagă; iar v. de intensitate se stabilesc — cu anumită libertate — în funcție de o dinamică* (care consta în ansamblul nuanțelor orînduite gradat). **II.1.** (în sens restrîns). Echivalentul grafic al duratei unui sunet sau pauze* muzicale, simbolizată prin forma notei sau a pauzei. V. este o determinare relativă a timpului de desfășurare a sunetului (pauzei) considerat(e), indicînd asupra raportului temporal care se stabilește între acesta (aceasta) și unitatea-etalon: durata sa „absolută" este o mărime complex condiționată de o seamă de coordonate ale textului muzical concret căruia îi aparține: măsură*, tempo (2), stil*, etc. — v. durată (I, 1, 2). **2.** V. *adăugată*, „valoarea scurtă, adiționată unui ritm oarecare printr-o notă, pauză sau punct" (O. Messiaen). Utilizarea v. *adăugate* a devenit un procedeu de variație tinzînd către obținerea unor structuri ritmice libere, *emancipate față de măsură*. V.: *ritm*; *variație*; *sistem* (II, 6).

Bibliogr.: Messiaen, O., *Technique de mon langage musical*, Paris, 1944; Niculescu, Șt., *Importanța ritmului în structura melodiei și în stabilirea unei tipologii a creației muzicale românești*, în *Muzica*, Buc., nr. 6/1959. (S. R.)



Valoare (II,2)

vals (< cuv. gotic *walljan*, în germ. *sich walzen* „a se învîrti"), dans* de perechi, de origine germ., în măsură* ternară* (cel mai adesea 3/4) și cu structură simetrică a frazei* muzicale (constituită din 4—8—16 măsuri). O particularitate definitorie a v. o constituie departajarea precisă a melodiei în raport cu acompaniamentul* ritmico-armonic, iar în cadrul acestuia din urmă, detașarea fermă a timpului (I, 2) tare — marcat de către bas (III, 1) — în raport cu timpii slabi concretizați armonic prin acorduri* în pachet. Premergătorul imediat al v. pe linia dansului țărănesc este *Ländler**-ul, prefigurat la rîndul său de dansuri datînd din sec. 14—16: printre acestea se distinge îndeosebi componentul în măsură ternară (germ. *Nachtanz* — v. *proportio*; v. și *double*) al perechii de dansuri — în ritm binar* și respectiv ternar — cunoscută sub numele de *Deutsche Tanz* și pătrunsă în suita* instr. (de unde și o posibilă filiație cultă a v.). Către sfîrșitul sec. 18, v. pătrunde din mediul pop. în cel burghez (ca oponent al menuetului*, dansat de aristocrație), impunîndu-se treptat ca dans de societate. Începînd din sec. 19 și continuînd în cel următor, v. se numără printre piesele de gen* exploatate în compoziție, fenomen ce dobîndește o maximă amploare în romantism*. În chipuri și cu funcții diferite, v. se integrează în aproape toate genurile (I, 2) muzicale, devenind nu o dată piesă — simf., instr., vocal-instr. etc. — autonomă și primind în această calitate denumirea generică de „v. de concert". În creația simf., v. apare fie ca parte de simfonie* (Berlioz, *Simfonia fantastică*, Ceaikovski, *Simfonia a V-a*), fie ca piesă independentă (eventual

parte de suită*) (orchestrarea de către Berlioz a *Invitației la v.* de Weber a constituit primul pas în această direcție pe care o vor continua, în principal, Liszt — versiunea orchestrală a V. *lui Mefisto* —, Sibelius — *V. trist*, *V. romantic* —, Ravel — versiunea orch. a *Valses nobles et sentimentales*) sau ca episod constitutiv al unor poeme* simfonice (Saint-Saëns, *Dans macabru*, R. Strauss, *Așa grăit-a Zarathustra*, Ravel, poemul coregrafic *La Valse*, Stravinski, *Petrușka*). V. este bogat reprezentat și în literatura pianistică, îndeosebi romantică; primii autori de prestigiu în acest domeniu, Schubert (132 v.) și Weber, le urmează Liszt, Chopin (la acesta din urmă, ponderea și substanțialitatea v. în ansamblul operei fiind excepționale), Brahms, Ravel. Genurile muzical-teatrale și-au integrat v. în chip firesc, fie ca modalitate coregrafică directă, fie ca element de atmosferă în serviciul anumitor situații dramatice; cu aceste funcții, v. apare, în operă*, la Gounod (*Faust*), Verdi (*Traviata*), Puccini (*Boema*), Ceaikovski (*Evghenii Oneghin*), Wagner (*Maeștrii cîntăreți*), R. Strauss (*Cavalerul rozelor*), A. Berg (*Wozzek*), Sostacovici (*Katerina Ismailova*) și deține un loc important în baletele lui Delibes și Ceaikovski. Dezvoltarea v. pe linia muzicii ușoare* și de dans, petrecută în special la Viena, conduce nemijlocit la înflorirea, în cea de a doua jumătate a sec. 19, a operetei* în general și a operetei vieneze în special (printr-un revers al procesului, opereta devenind apoi, ca însăși, un „cadru" propice promovării v. !). Prin Lanner și cei doi J. Strauss, *tatăl și fiul, dar mai ales prin acesta din urmă*, v. de divertisment se consacră ca atare, în formula sa tipic vieneză (care implică și înlănțuirea v. în potpuriuri*), numeroasele producții de acest fel ale compozitorilor vienezi cucerindu-și o binemeritată celebritate. Opereta vieneză, creată la aceeași epocă tocmai sub impulsul popularității v. vienez de divertisment, îl exploatează intens, oferindu-i totodată posibilități ideale de întruchipare (între altele, opereta prilejuiește și dezvoltarea v. vocal, apărut pînă *atunci doar sporadic, la Brahms — Liebeslieder-walzer* — și, ca un reflex al operetei, în opera *Cavalerul rozelor* de R. Strauss). Timp de aproape un sec., Viena va rămîne un centru de propagare a operetei, fie direct, fie prin compozitori formați acolo (șirul acestora începe tot cu J. Strauss-fiul, continuînd cu Suppé, Zeller, Millöcker, Lehar, Kálmán, Fall), istoria v.-șlagăr* confundindu-se adesea, în tot acest timp, cu însăși istoria operetei. V. pătrunde în muzica românească în a doua jumătate a sec. sec. 19, pe filiera miniaturii *pentru pian* (v. scrise în gustul compozițiilor de salon ale timpului de către Miculi, Flondor, Caudella, Scarlatescu T. Brediceanu ș.a.) și a operetei (Caudella, Stephănescu, Porumbescu ș.a.). De o popularitate depășind granițele naționale s-a bucurat v. *Valurile Dunării* — 1880 —, compus inițial pentru fanfară, de Ivanovici. Una dintre cele mai originale transfigurări ale particularităților de mișcare (2) și de caracter ale v. în întreaga literatură muzicală a sec. 20 este realizată de Enescu în *Octetul* pentru coarde op. 7 (partea a IV-a, *Mouvement de Valse bien rhytmée*) (1900). Compoziția românească din sec. 20 mai înregistrează și tendința utilizării v. într-o ipostază parodică (*Jora* — baletul *Demoazela Măriuța*, Paul Constantinescu, *Din căldări*, trei caricaturi muzicale pentru instr. de suflat și pian, opera *O noapte furtunoasă*), în consens cu reprezentări similare din muzica universală contemporană. (Cl. L. F.)

variantă 1. 1. Înfățișare a unei entități muzicale, de obicei melodice, rezultată din procese transformaționale ce aplică unei entități-model și care se integrează într-un lanț continuu de deveniri, determinate de factori atît obiectivi (sociali) cît și subiectivi (individuali), proprii culturilor folclorice și, în general, orale sau semiorale. V. se definește neapărat în corelație cu conceptul de variație (1), înțeles în dublul său sens de proces variațional și de sinonim al variațiunii (2). Așa după cum în muzica cultă variațiunea este (sub-)unitatea arhitectonică ce fixează un anumit moment al demersului transformator (al variației înțeleasă ca *proces*) asupra temei*-model, în folclor*, v. poate fi considerată ca un individ melodic care fixează fie un anumit moment al varierii în timp, fie o anumită componentă a varietății în spațiu ale unei melodii-model, — un model „abstract, volatil", insesizabil, în opinia lui Brăiloiu. (Considerarea v. în diacronie sau în sincronie depinde de unghiul de observație adoptat, respectiv de urmărirea formării lor în timp sau de observarea simultaneității lor, de îmbrățișarea unui „cîmp" de v. coexistente într-un moment dat). Există, în orice caz, o analogie între raportul proces variațional-variațiune și raportul proces variațional-v., în sensul că primul termen al celor două raporturi este întotdeauna un „proces de alterare a unei sintagme muzicale în condițiile menținerii identității sale" (*Speranța Rădulescu*), *iar cel de al* doilea termen este „ipostaza concretă a unei sintagme supusă variației" (idem). În timp ce variația în muzica clasică presupun o operă finită căreia i se cunosc punctul de plecare, evoluția și finalitatea și a cărei desfășurare în timp este întotdeauna unidirecțională, v. în folclor se constituie în creații independente, neobligatoriu evolutive, căci orice v. poate fi în egală măsură *rezultatul* devenirii și *geneza* acesteia. În plan structural, v. vădesc diferen*țieri, uneori infinitesimale, alteori importante* (cu privire la limita pînă la care pot ajunge transformările unei melodii, Brăiloiu se întreabă: „cîte însușiri pot fi răpite unei melodii fără ca ea să-și piardă personalitatea?"). ■ Orice proces variațional, la care se atașează și cel variantic, presupune o acțiune transformatoare

în acea zonă în care identitatea materialului nu este periclitată. Practica demonstrează că parametrul* mai stabil ce asigură de regulă identitatea este cel melodic, intonaţional (I, 2), în timp ce dinamismul transformaţional cade în sarcina celui ritmic. În variaţia clasică, melodia este supusă schimbărilor prin modificări intervalice minime, de fapt prin înflorituri (de unde şi denumirea ei de „variaţie ornamentală") şi, încă mai sesizabil, prin ritm*; conform *statutului clasic al ritmicii de tip divizionar* (v. sistem (II, 6)), variaţia clasică se bazează pe diviziunea (I) „în trepte" a valorilor*. În procesul variaţional care are ca rezultat apariţia v., raportul dintre intonaţie şi ritm este de o altă natură, în sensul că intonaţia are şi aici o mare stabilitate, schimbările în planul ritmului fiind fundamentale şi mergînd uneori pînă la depăşirea sistemului; acestea din urmă se petrec în virtutea unei legi specifice privind asocierea celor două valori *cantitative*, cum a observat Brăiloiu, şi nu prin diviziunea lor (cu unele excepţii în jocuri* şi în refrenul* colindelor*) şi, în plus, prin asocieri de tip permutaţional ale duratelor (un fel de „nerepetabilitate" — din punct de vedere ritmic — a uneia şi aceleiaşi celule* intonaţionale, aproximativ ca în prozodia* ant., în modurile (III) ritmice ale ev. med. sau în ritmurile non-retrogradabile ale lui Messiaen — v. valoare (II, 2)). Marius Schneider observase deja consecinţele principiului variantic asupra formei: „motivele nu evoluează în construirea frazei niciodată împreună într-un raport definitiv, ci ca elemente peregrine, singulare sau plurale, ce apar în cele mai diferite cîntece şi se asociază chiar în cuprinsul aceluiaşi cîntec". ■ Intuit şi observat fie la nivelul genurilor unde acţionează v., fie „în cuprinsul aceluiaşi cîntec", principiul variaţiei ritmice „cantitative" s-a răsfrînt asupra gîndirii muzicale a reprezentanţilor şcolilor naţionale din sec. 20 (Janáček, Stravinski, Bartók, Enescu şi succesorii acestuia din urmă), mai ales după ce interesul lor s-a îndreptat spre acele genuri ale folclorului ce se întemeiază pe ritmica nondivizionară. Se face simţită, într-adevăr, la aceşti creatori „prezenţa, cel mai adesea subiacentă dar fermă, în ţesătura muzicii /.../, a *pulsaţiei ritmice nedivizionare*. Este vorba de substratul, de planul secund pe care îl alcătuiesc /... aici/ prototipurile ritmice bicrone — *picioarele metrice* — şi de acţiunea modelatoare pe care *principiul cantitativ* /.../ o exercită asupra organizărilor metric-accentice de tip «divizionar», în aşa fel încît acestea din urmă apar ca rezultatul unei operări variaţionale asupra formulelor-prototip" (Clemansa Firca). Mai mult decît în lucrări cu caracter propriu-zis de variaţie (deşi întîlnit la Reger, Křenek, Hindemith, Schoenberg, genul interesează mai puţin în epoca postromantică), principiul — pe care l-am numit „travaliu variantic" — guvernează însăşi conturarea ideilor muzicale, a celor tematice sau atematice, constituirea unei forme* deschise, în general de tip variaţional. 2. *Ossia** 3. Versiune a unei compoziţii (1), de obicei în ms., determinabilă pe calea cercetării de arhivă, conjugată în chip necesar cu demersul analitic-comparativ şi desemnată — dacă este cazul — ca definitivă. Finalitatea comparării v. unei compoziţii este fie de ordin pur ştiinţific fie de ordin practic, *în sensul stabilirii ediţiilor (critice) definitive*. II. (germ. *Variante*). În teoria armonică a lui Riemann, omonima*, considerată nu atît ca o definire în sine a tonalităţii (2) cît mai ales ca o cromatizare * a terţei* acordului* în anumite situaţii (ex. cadenţe (1) picardiană, sd. minoră* în major*).

Bibliogr.: Breazul, G., *Folclorul muzical. Temeiuri etnice şi sociale*, in: *Muzica românească de azi*, Buc., 1939; Brăiloiu, C., *Le giusto syllabique. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine*, in: *Polyphonie*, 2e cahier, 1948; acelaşi, *Le rythme enfantin: notions liminaires*, în: *Les Colloques de Wégimont* (premier Colloque 1954), Bruxelles—Paris 1956; acelaşi, *Despre folklorul muzical în cercetarea monografică*, f.a., în: C. B., *Opere*, prefaţă, trad. şi îngrijire de ediţie de Emilia Comişel, vol. IV, Buc., 1979; Niculescu, Şt., *Importanţa ritmului în structurarea melodiei şi stabilirea unei tipologii a creaţiei muzicale româneşti*, în: *Muzica*, nr. 6/1959; acelaşi, *George Enescu în muzica sec. XX*, în: *Stud. muzicol.*, vol. IV, Buc., 1968; Ciobanu, Gh., *Raportul structural dintre vers şi melodie în cîntecul pop. românesc*, în: *Rev. folc.*, nr. 1—2/1963; Schneider, Marius, *Das Gestalttypologische Verfahren in der Melodik des Francesco Landino*, în: *Acta musicologica*, 1963; Ţăranu, Cornel, *Aspecte ale evoluţiei conceptului despre ritm în muzica sec. nostru*, în: *Lucr. muzicol.*, Cluj, vol. 1, 1965; acelaşi, *Enescu un precursor*, în: *Lucr. muzicol.*, vol. 2, 1966; Herman, V., *Raportul dintre formă şi structură în noua creaţie muzicală românească*, în: *Lucr. de muzicol.*, Cluj, vol. 3, 1967; Comişel, Emilia, *Despre forma arhitectonică în muzica populară*, în: *Muzica*, nr. 2/1967; Baud-Bovy, S., *L'Évolution d'une chanson grecque*, în: *Journal of the International Folk Music Council*, XX, 1968; Raţiu, Adrian, *Principiul ciclic la George Enescu*, în: *Studii muzicol.*, vol. IV, Buc., 1968; Firca, Gh., *Asupra unui principiu de variaţie specific creaţiei contemporane româneşti*, în: *Studii de muzicol.*, vol. VI, Buc., 1970; acelaşi, *Die Giusto-Rhythmik und ihre Einwirkungen in der Musik Enescus*, în: *Enesciana I*, Buc., 1976; Firca, Clemansa Liliana, cap. 12 din: M. Voicana şi colectiv, *George Enescu*, monografie, vol. II, Buc. 1971, pp. 971—979; acelaşi, *Direcţii în muzica românească 1900—1930*, Buc., 1974, pp. 151—152; Rădulescu, Speranţa, *Analiza unui text muzical lăutăresc*, în: *Rev. folc.*, nr. 1/1977; acelaşi, *La technique de variation et du développement du motif dans les quatuors à cordes op. 22 de Georges Enesco*, în: RRHA, tome XV, 1978; Bîrlea, Ov., *Poetică folclorică*, Buc., 1979, pp. 20—21. (Cl. L. F. şi G. F.)

variatio (cuv. lat.) v. **double**.

variaţie (fr. *variation*; germ. *Variation*; engl. *variation*; it. *variazione*) **1.** Procesul alterării unei unităţi a discursului muzical (motiv*, frază*, perioadă*, structură armonică, temă*, secţiune etc.) în condiţiile conservării relative a identităţii acesteia. Alterarea variaţională survine în urma efectuării unei sau unor operaţii asupra unităţii supuse v., operaţii care afectează a) substanţa însăşi sau b) relaţiile de poziţie (contextuale) pe care aceasta le contractează cu alte unităţi ale discursului. Operaţiile (modalităţile sau procedeele) variaţionale substanţiale sînt: deformarea intervalică şi ritmică, tronsonarea, amplificarea, inversarea*, recurentarea (sau recurenţa*), recurenţa inversării,

augmentarea*, *diminuarea**, *etc.*; ele pot fi reduse, în ultimă instanță, la trei operații elementare: suprimarea, adjoncția și substituția unor valori (I, 3) intonaționale, ritmice, dinamice și timbrale prin alte valori. Operațiile (modalitățile sau procedeele) variaționale contextuale sînt repetarea și secvențarea (II, 2); v. și *progresie*. **2.** Unitate a discursului muzical care constituie o rezultantă a procesului variațional (v. și variantă (I, 1)). **3.** (la pl.) Genul (I, 2) temei cu variațiuni (ex. *Variațiuni pe o temă de Diabelli* de Beethoven, *Variațiuni pe o temă de Mozart* de Reger). V. *temă*. **4.** Secțiune a ciclului variațional (sau a temei cu variațiuni). (S. R.)

vasilca, ritual folcloric agrar în care o păpușă îmbrăcată în mireasă (Oltenia) sau un cap de porc, împodobit cu cercei, mărgele, panglici colorate (în Muntenia și parțial în Oltenia) sînt purtate de lăutari* prin sat, și care cîntă o colindă* specială. Textul are un caracter agrar sau narează povestea judecății lui „Siva" sau alte teme profane, încheindu-se cu urări tradiționale. Obiceiul este pe cale de dispariție. Melodiile pot fi grupate în două tipuri: **a.** *asemănătoare cu colinda, din punct de vedere* ritmic și melodic; *b.* melodii cu formă mai dezvoltată, în formă ternară* sau pătrată, ritm regulat, cu preferință pentru modul (I, 5) mixolidic și ionic (mai rar hexacordii lidice sau eolice).

Bibliogr.: Cucu, Gh., *200 de colinde*, Buc., 1936. (E. C.)

vecernie (BIZ.) (< sl. вечерня; gr. ἑσπέρα *espera* „seară"; lat. *vespera*), ritualul de seară precedat de ceasul al nouălea și urmat de pavecerniță*. *Isidor de Sevilla* crede că occidentalii au dat serviciului de seară menirea de *vespera*, pentru că acesta se făcea atunci cînd apărea pe cer steaua „vesper". V. este de trei feluri: **v.** *cea mică* (gr. ὁ μικρὸς ἑσπερινός), **v.** *cea mare* (ὁ μέγας ἑσπερινός) de sîmbătă seara sau din ajunul sărbătorilor mari și **v.** *de toate zilele*. (S. B. B.)

veliceanii v. pripeale.

velocitate (< it. *velocità*, „viteză, iuțeală"; fr. *vélocité*; germ. *Geläufigkeit*), termen ce desemnează capacitatea unui interpret de a executa cu mare agilitate pasajele de extremă dificultate tehnică. Această însușire a fost deosebit de prețuită și cultivată în sec. 19. A rămas faimoasă culegerea de studii pentru pian *Die Schule der Geläufigkeit* (*L'Etude de la vélocité*) *de Carl Czerny. Con velocità*, *indicație ce recomandă* executarea unui fragment muzical în viteză sporită.

venețiană, școala ~ **1.** Mișcare componistică localizată în Veneția și cuprinzînd întregul sec. 16, cu un rol deosebit în afirmarea și dezvoltarea muzicii instrumentale, ca și în îmbogățirea scriiturii *polifonice vocale. La constituirea* școlii contribuie mai mulți factori: a) *organizarea activității muzicale în cadrul catedralei* San Marco, care dispunea de două *orgi**, un cor* divizat în jurul celor două orgi iar de la sfîrșitul sec. 16 de permisiunea utilizării în serviciul religios a celorlalte instr., b) rolul deosebit acordat grupurilor mari de instrumentiști în cadrul manifestărilor artistice publice, c) înființarea, la începutul sec. 16, a editurii muzicale Petrucci și tipărirea unor numeroase culegeri și tabulaturi* destinate execuției cu orice fel de instr. *(con ogni sorte di stromenti)* și d) stabilirea la Veneția, în 1527, a lui A. Willaert, compozitor de origine flamandă, organist, conducător de cor la San Marco și profesor al muzicienilor reprezentativi ai școlii (teoreticianul V. Zarlino, compozitorii C. da Rore, C. Festa, A. Gabrieli, Cl. Merulo). A. Willaert cultivă scriitura antifonică*, opunînd cele două coruri ale catedralei San Marco și obținînd efecte contrastante dinamice* și timbrale*; pe același principiu al opoziției și suprapunerii de planuri contrastante dinamic și timbral*, Willaert creează lucrări pentru ansambluri vocal-instr. mari. Una din principalele sale realizări este elaborarea scriiturii pentru mai multe coruri — *cori spezzati*. *Elevii lui Willaert continuă și dezvoltă scriitura* antifonică* utilizînd-o și în lucrările instr., urmăresc diferențierea unor planuri coloristice în cadrul polif., contribuind la fixarea genurilor instr. independente și la lărgirea hotarelor expresiei muzicale. **2.** Grupare componistică a cărei activitate, desfășurată în sec. 17, contribuie la *cristalizarea stilului concertant**, *a speciei* instr. denumită *concerto grosso** (A. Marcello, A. Vivaldi) și a concertului cu solist (T. Albinoni, A. Vivaldi). **3.** Școală muzicală constituită în sec. 17 în jurul compozitorului Cl. Monteverdi (maestru de capelă la San Marco între anii 1613 și 1643, creator al stilului *concitato*, autor al desăvîrșirii procesului de substituire a scriiturii polif. prin monodia* acompaniată), caracterizată prin: a) dezvoltarea expresiei dramatice (P. Fr. Cavalli) și a cursivității melodice (M. A. Cesti), *b)* operarea unei distincții nete între *aria chiusa* („aria închisă" diferită de *aria da capo*) și recitativ*, c) predilecția pentru virtuozitatea vocală, d) introducerea interludiilor instr. și e) diminuarea rolului deținut de cor. (C. A. B.)

veniceanii (veniceurii) v. pripeale.

Veni Sancte Spiritus v. *secvență* (I, 1).

ventil (germ. *Zylinder-* sau *Drehventil*), mecanism de modificare a lungii tubului unui instrument* de suflat de alamă, avînd ca efect modificarea înălțimii (2) sunetelor. Inventat în 1813 de către Blühmel, mecanismul de **v.** a făcut posibilă înlocuirea instr. naturale* (*corni, trp.*) *prin instr. cromatice**. Aceste instr. sînt prevăzute cu cel puțin trei **v.** (uneori cu patru, în funcție de varianta de fabricație). Sistemul de **v.** este înglobat în tubul (tuburile) instr. și funcționează la apăsarea unei clape (3) care mișcă circular un cilindru din interiorul

tubului. Acest cilindru, prevăzut cu două orificii transversale, lasă aerul să pătrundă în „cotul" suplimentar al tubului, închizînd totodată calea de dinainte a coloanei de aer (cînd clapa nu era apăsată și cilindrul deconectat). Prin acționarea primului v., coloana de aer se lungește coborînd sunetul cu un ton* întreg; al doilea v. coboară sunetul cu un semiton*; al treilea v. coboară sunetul cu o terță* mică. Prin combinarea acțiunii v. (apăsarea simultană a 2 sau 3 clape) se obțin și alte modificări ale înălțimilor. Schematic:
1-ul v.: ton întreg; 2-lea v.: semiton; 3-lea v.: terță mică ($1\frac{1}{2}$ ton); 1-ul și al 2-lea v.: $1\frac{1}{2}$ ton; 1-ul și al 3-lea v.: $2\frac{1}{2}$ tonuri; 2-lea și al 3-lea v.: 2 tonuri întregi; 1-ul, al 2-lea și al 3-lea v.: 3 tonuri întregi.
O variantă mai nouă de v. este pistonul*. (D. P.)

verillon (cuv. fr.) v. **armonică de sticlă.**

verism (< it. *verismo* „realism"), școală italiană de operă*, de la sfîrșitul sec. 19, al cărei corespondent în literatură a fost realismul, reprezentat de Balzac și Stendhal, apoi de Flaubert, Zola, Maupassant — mai ales în forma sa naturalistă, precum și pozitivimul lui Auguste Comte și determinismul lui Hippolyte Taine în filoz. Tendința și doctrina v. era înlocuirea libretelor* idealiste cu subiecte inspirate din realitatea vieții cotidiene. Ele erau întemeiate pe observație și analiză, pe veridicitate, pe înlăturarea diferențelor dintre frumos și urît, bine și rău. Liniștea și seninătatea acțiunii din operele clasice au fost înlocuite în opera veristă cu dramatismul și disperarea. Ariile* de coloratură* sau recitativele* lirice au căpătat o tentă melodramatică de un naturalism pronunțat. Înainte ca Mascagni să scrie *Cavalleria rusticana* (1890) și Leoncavallo *Paiațe* (1892) — prima redînd scene din viața țărănească, a doua, scene din viața circului, Verdi prefigura v. în opere ca *Rigoletto*, *Trubadurul*, *Othello*, *Falstaff*, mai ales prin tensiunea dram. și conflictele dintre personaje, descrise fără rețineri. Opera care a stîrnit cele mai mari controverse din pricina „naturalismului" său exacerbat a fost *Louise* (1900) de Gustave Charpentier. Opera a fost comparată cu o „parodie a operei clasice". Elementele ei muzicale se transformă în adevărate simulacre a ceea ce însemna rafinament și poezie; „vechea serenadă a tenorului din culise este înlocuită cu lamentația unui cîntăreț în curtea hotelului, baletul tradițional prin dans, în locul muzicii de lux miorlăituri, în fine această operă realistă este de o mare tristețe, aceea pe care o încerci *în fața unei copii prea exacte a unor scene* penibile din viață". De un v. „mai liric" sînt și unele dintre operele lui Puccini: *Boema*, *Tosca*, *Cio-Cio-San*. O apropiere s-ar putea face și între v. propriu-zis și maniera în care Berg, de ex., și-a construit operele *Wozzeck* și *Lulu*, intensificînd paroxistic stările sufletești ale personajelor. V. italian a influențat și pe compozitorii școlilor naționale (Smetana, Janáček, Mussorgski) sau pe unii compozitori români (Drăgoi, Negrea).

Bibliogr.: Riemann, H., *Musiklexikon*, Berlin, 1929; *Harvard Dictionary* of Music, Londra, 1970; J. Combarieu, *Histoire de la musique*, Paris, [2]1956, vol. 3 (D. P.)

vers 1. V. Prozodie (2) **2.** (în folc. rom.), se *cunosc trei tipuri de v.: de 4 silabe (în folclorul copiilor)*, de 6 și 8 silabe (în toate genurile). V. sînt de două categorii: v. necîntate (scandate, însoțite sau nu de muzică) și v. cîntate. V. *necîntat* (întîlnit în: urări de Crăciun și anul nou, urări, la nuntă, la cununá* orații* și colăcării, descîntece, zicători, unele producții ale copiilor) are următoarele caracteristici: inegalitate ca dimensiune, accentele (IV) din vorbire coincid cu accentele metrice (III, 1), silabele se grupează în picioare (1) metrice inegale, binare* sau ternare*. V. *cîntat* este catalectic* sau acatalectic*. În primul caz, cînd melodia o cere, v. sînt întregite, după norme tradiționale, diferit după gen (I, 3) și epocă istorică, cu „silabe de completare" (Brăiloiu); încep totdeauna cu silabă accentuată (ceea ce are ca urmare lipsa tipului de frază* muzicală anacruzică — v. anacruză), accentele din vorbire coincid cu cele metrice, silabele se grupează cîte două (ceea ce determină structura ritmică binară), sînt totdeauna izometrice (în cadrul unei piese, versurile au aceeași dimensiune); accentele metrice au aceeași durată dar de intensități variabile: pe prima silabă, pe silaba 1 și 3 (în v. hexasilabic) și pe silaba 1 și 5 (în v. octosilabic — Bartók), pe silaba 3 și 7 (Weigand) și mult mai variate în strigăturile* de joc (Comișel). În timpul cîntării, v. suferă unele amplificări (silabe de completare, repetare, interjecție interioară, înlocuire cu pseudo-refrenul (v. *refren*) sau *amputări (apocopa simplă sau dublă)*. **3.** V. eh.

Bibliogr.: Bartók, B., *Cîntece poporale românești din comitatul Bihor*, Buc., 1913; același, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923; Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté* in: *Revue des études roumaines*, II, Paris, 1954; Weigand, G., *Dialekte der Bukovina und Bessarabiens*, Leipzig, 1904; Apostolescu, I. N., *Vechea versificație română*, Buc., 1909; Bartók, B., *Dialectul românilor din Hunedoara*, Budapesta, 1914; Brăiloiu, C., *Despre bocetul de la Drăguș*, Buc., 1932; Constantinescu, N., *Rima în poezia pop. românească*, Buc., 1973. (E. C.)

verset v. **stih; stihiră.**

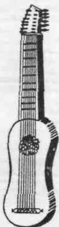
versuire bisericească (BIZ.) v. **eh.**

vers 1. Cîntec de origine cărturărească (creat inițial de dascăli și cantori*, mai tîrziu de țărani, în același stil), cu tematică religioasă, *executat în grup, de bărbați (sau mixt)*, la înmormîntare. Versurile (2) octosilabice, grupate în strofe (uneori cu rime încrucișate) sînt asociate cu melodii religioase sau de influență pop. Uneori împrumută texte din literatură (Bolintineanu: „O fată tînără pe patul morții" etc.). **2.** Cîntec de origine semi-cultă, cu text religios („al lui Teodor", „al lui Haralamvie",

3) serialismul*; punctualismul*; 4) tehnica vocală intitulată *Sprechgesang**. Prin creația ca și prin lucrările lor teoretice, Schönberg, Berg și Webern introduc în circuitul ideilor muzicologice două judecăți fundamentale: 1. teoria tonalității **(1)** reprezintă o perioadă istoric delimitată în evoluția muzicii culte europ. și 2) abolirea unui sistem de organizare a materialului sonor trebuie să fie succedată de instituirea unui alt ansamblu de legi de organizare a vocabularului și a formelor muzicale. (C. A. B.)

viers 1. (în folc. romînesc). Melodie*, ca element muzical specific (ex.: „Doină, doină, v. cu foc"); în unele cazuri, termenul — ce apare ca o denaturare a termenului „vers", în sens de ch* — se situează la confluența muzicii pop. cu muzica de tip biz. („melodiile" bis. au influențat . . . v. pop." — G. Breazul). **2.** voce (ex.: „are viersu frumos"). Sin.: glas **(1)**. **3.** (rar), vers, text poetic (I. Breazu).

Bibliogr.: Breazu, I., *Versuri pop. în manuscrise ardelene vechi*, în: *Anuarul arhivei de folc., V.*, Buc., 1938; Breazul, G., *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii romînești*, Craiova, 1941, p. 54; Kogălniceanu, M., *Cronicele Romîniei, III*; Densusianu, O., *Studii de filologie romînă*, în: *Anuarul seminarului de istoria literaturii romîne, I*, 1898. (E. C.)


Vihuela de mano

vihuela (cuv. span.), denumirea în evul mediu a unor instrumente cordofone: **v.** *de mano*, de forma lăutei*, *acționată prin ciupire*; **v.** *de peñola*, de aceeași formă, acționată cu ajutorul unui plectru*; **v.** *de arco*, avînd forma violei (v. *viole* **(1)**), acționată *cu arcușul**. (W. D.)

villancico (cuv. sp., [viλansiko] „țărănesc, sătesc"), termen care desemnează o largă categorie de piese polifonice *de factură populară (cîntece ostășești, erotice, dansante)*, scrise în general pentru voce **(1)** și 2—3 instrumente acompaniatoare, caracteristice *Renașterii** *muzicale spaniole*. Forma poetico-muzicală este specifică: strofică, cu un refren* *(estribillo* sau *tornada)* plasat nu numai după fiecare strofă centrală *(coplas)*, ci și la începutul piesei. Linia melodică, de proveniență folc., se desfășoară în cadrul unei octave*; metrul **(1)** este în general binar*, iar ritmul, variat, subliniază accentele textului poetic. Lucrările compozitorilor reprezentativi pentru prima perioadă a istoriei **v.** sînt incluse în culegerea *Cancionero Musical de Palacio*, datind de la sfîrșitul sec. 15 (Juan del Encina, Francesco Milán, Pedro Escobar). În sec. 16, **v.** se dezvoltă sub influența școlii flamande (v. neerlandeză, școală), fiind mai intens elaborat polif. În sec. 17 sînt denumite **v.** cantate* religioase compuse în stilul barocului* pentru soliști* și cor* (6—12 voci). În cursul veacului următor, **v.** decade, termenul devenind sinonim cu *villancejo* („colind"). (C.A.B.)

vilanelă (< it. *villanella*: inițial — *canzon villanesca* „cîntec țărănesc") **1.** Compoziție vocală la trei sau patru voci **(2)**, mult răspîndită în sec. 16. S-a născut la Neapole, fiind cultivată de compozitori din acest oraș ca: Gian Tommaso *Majo*, *Giovanni da Nola*, *Vincenzo Fontana* (termenul apare pentru prima oară tot aici, într-o culegere din 1537). Nu se știe dacă originea ei este propriu-zis pop. Mai inrudită ca factură cu frottola*, de la care ia elementul comic și de *parodie*,* **v.** *opune madrigalului**, *elegant și* rafinat, simplitate, prospețime, stilul omofon*, textele adesea în dialect. Pe la jumătatea sec., **v.** este preluată și de compozitori din N Italiei: Willaert și Corteccia. Treptat **v.** începe să-și *schimbe caracterul, apelînd la sfîrșitul sec. la* texte mai rafinate și la o scriitură mai contrapunctică. Își păstrează însă vivacitatea ritmică (înrudindu-se de astă dată cu „baletto"). Mari compozitori ca Marenzio, Vecchi, Lassus, scriu *și ei* **v.** *În Germania J. Regnart, în Franța* J. Passeran și Richelet, în Anglia Th. Morley au îmbrățișat de asemenea acest gen. **2.** Începînd cu sec. 19, piesă cu caracter de dans țărănesc, în măsura de 6/8 și tempo **(2)** vioi (Berlioz *Chabrier, Dukas*). *(O. B.)*

vină, nume atribuit în India veche mai multor tipuri de instrumente de coarde, aparținînd familiei chitarelor*. Unul dintre ele poate fi descris ca avînd un băț de bambus crestat cu 22 frete (crestături) pe care sînt fixate patru coarde de metal cu ajutorul cărora se redă melodia și alte trei coarde suplimentare care ajută la realizarea ritmului. Dedesubtul bățului sînt atașate două rezonatoare confecționate fiecare dintr-o tigvă uscată. *(L. B.)*

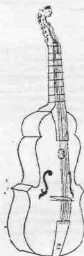
vioară v. **violină.**

viode, numele generic al unei familii de instrumente cu coarde și arcuș, inventate de Ion Delu (brevetate în 1969). Forma **v.** este asemănătoare aceleia a violinei*, dar mărimea lor variază în funcție ambitus **(1)**, existînd astfel cinci dimensiuni corespunzătoare cvintetului **(1)** clasic (vl. I, vl. II, viola, v. celul, c. basul). Avantajul instr. și al sistemului inventat de prof. Ion Delu este că se poate cînta la unele din speciile familiei **v.**, folosindu-se instr. într-o manieră comună *(da braccio)*, cu o degetație comună *(a la violina* sau *a la viola)*, într-o notație muzicală comună (numai în cheia* *sol*). Aceasta permite o largă folosință a instr., putîndu-se interpreta lucrări simf. și camerale inclusiv de către amatorii care cunosc numai tehnica interpretării violonistice. Familia **v.** cuprinde cinci grupe de instr. Prima grupă — denumită *viodina* — cuprinde patru tipuri diferențiate în patru dimensiuni de volum, avînd patru „nuanțe"

sonore, A, B, C, D. Instr. din această grupă sînt acordate (1) astfel: *sol*, re_1, la_1, mi_2 și corespund vl. I clasice (partidei* vocale de *soprano* (1)). Viodinele se consideră a fi în tonalitatea (2) *do*. Grupa a doua — denumită *viodena* — cuprinde patru tipuri diferențiate în patru dimensiuni de volum, avînd patru nuanțe A, B, C, D; acordajul acestor instr. este identic cu cel al viodinelor (dar pot fi acordate și cu o terță* mică mai jos: *mi, si, fa diez, do diez*. Corespund vl. II. Viodenele se consideră a fi acordate în tonalitatea *do*. Grupa a treia — denumită *vioda* — cuprinde patru tipuri diferențiate în patru dimensiuni de volum, avînd patru nuanțe sonore A, B, C, D; acordajul acestor instr. este: *do, sol*, re_1, la_1. Corespunde violei* clasice (partida vocală a *tenorului** (1)). Viodele se consideră a fi în tonalitatea *fa*. Grupa a patra — denumită *viobassa* — cuprinde patru tipuri diferențiate în patru dimensiuni de volum, avînd patru nuanțe sonore A, B, C, D; acordajul acestor instr. este: *sol, re, la*, mi_1. Corespunde unui instr. intermediar între violă și violoncel* (*Gambă mică* sau *Violoncello* piccolo, partidei vocale de *bariton* (1)). Instr. din grupa viobassa se consideră a fi în tonalitatea *do*. Grupa a cincea — denumită *viograva* — cuprinde patru tipuri diferențiate în patru dimensiuni de volum, avînd patru nuanțe sonore A, B, C, D: acordajul acestor instr. este: *do, sol, re, la*. Corespunde violoncelului* (partida vocală de *bas* (1)). Construirea acestor noi instrumente a fost încredințată Fabricii de instr. muzicale de la Reghin. (M. M.)

viola bas v. viole.

viola bastarda (cuv. it.; fr. *basse de viole d'amour*; germ. *Bastardviole*), instr. din familia violelor din sec. 16—17, de dimensiuni intermediare între tipul tenor și bas (V. viole (1)). Acordajul celor 6 coarde (*Do-Sol-do-mi-la-re*[1] sau La_1*-Mi-La-mi-la-re*[1]) era foarte adecvat pentru executarea acordurilor*. Partida (2) a fost notată prin tabulatură*. Sin. engl.: *lyro-viol, lyra-viol* sau *viollyra*. (W.D.)

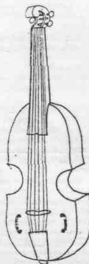


Viola bastarda

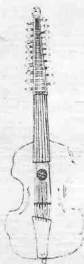
viola contrabasso (it.; fr. *contrebasse de viole*; germ. *Violone*; engl. *double bass viol*), reprezentantul basului (1, 2) profund în familia violelor*. Acordajul (1) ei notat corespundea cu cel al instr. *viola da gamba**, însă suna cu o octavă* mai jos. (W. D.)

viola da braccio (cuv. it. /viola da braţio/,,de braț") 1. Denumirea violelor în ev. med. care au fost acționate fiind ținute în braț, în poziție orizontală spre deosebire de *viola da gamba** „de picior". 2. Tip de *viola* (v. viole) cu dimensiuni între *fidula* (2) și violină*. Coardele, în număr de patru, erau acordate (1) în cvinte*. (W. D.)

viola da gamba (abrev. **gamba**) (cuv. it. „violă de picior"; fr. *basse de viole*; germ. *Kniegeige, Gambe*; engl. *knee viol*), instrument cu coarde și cu arcuș din sec. 16—17, cu corpul care se subțiază înspre partea superioară, avînd spatele plat, eclise* înalte, orificii în forma literelor C sau f. Călușul* plat facilita execuția acordurilor*. Instr., în poziție verticală, era ținut între genunchii instrumentistului. Acordajul (1) era în general: *Re-Sol-do-mi-la-re*. Instr., utilizat în muzica barocului* (J. S. Bach, G. F. Händel, G. Tartini etc.), a cedat în sec. 18 locul violoncelului*. (W. D.)



Viola da gamba



Viola d'amore

viola d'amore (cuv. it.: fr. *viole d'amour*; germ. *Liebesgeige*; english *violet*), instr. de mărimea violei*, foarte popular în sec. 17. Peste tastieră* erau întinse 6—7 coarde (acordate (1) *re-la-re*[1]*-fa*[1]*-la*[1]*-re*[2]) iar pe partea inferioară a acesteia se găsesc și tipuri de dimensiuni mai mici, denumite *pochette d'amour* (fr.) cu 4+4 coarde și *violon d'amour* (fr.) cu 4+5 coarde. Instr. solistic, apreciat pentru sunetul său cald și amplu, a fost utilizat nu numai de compozitorii epocii (J. S. Bach, A. Ariosti, Vivaldi, Telemann etc.) dar și de maeștri din sec. 19—20 (Meyerbeer, *Hughenoții*; Erkel, *Bánk Bán*;

„al lui Adam" etc.), executat, de obicei, de țăranii bătrîni, în Transilvania, Banat și sporadic în Cîmpia Dunării. Cel mai vechi v. datează din sec. 17. 3. Cîntec liric (ex. „v. străinătății" etc.); v. cîntec (I). 4. Caiet (sau foaie volantă) pe care țăranii din Transilvania își scriu textele cîntecelor.

Bibliogr.: Burada, T. T., *Bocete pop. la români*, în *Conv. lit.*, 1878–79; Brăiloiu, C., *Despre bocetul de la Drăguș*, Arh. p. șt. și ref. soc., Buc., 1932; același, *La vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie)*, Paris, 1960; Breazul, G., *Patrium Carmen*, Craiova, 1941. (E. C.)

vertep v. **irozi.**

vertical flute (cuv. engl.) v. **flaut drept.**

vespera v. **vecernie; laudes.**

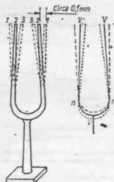
vibrafon (< it. *vibrafono*; engl. *vibraphone*; fr. *vibraphone*; germ. *Wibraphon*), instrument de percuție idiofon construit în S.U.A. prin anul 1920. La început a fost folosit numai în orch. de jazz*, iar ulterior și-a făcut intrarea și în orch. simf. datorită compozitorilor A. Berg și O. Messiaen. Este construit din lame plate metalice, așezate orizontal și distribuite pe două rînduri. Sub fiecare lamă se găsește cîte un tub de metal (numit rezonator) în care sînt introduse mici elice acționate de un motoraș electric. Sunetul se obține prin lovirea plăcilor cu baghete speciale (cu cap de cauciuc, baghete cu cap de lînă și baghete cu cap de fetru). De obicei, se cîntă cu două baghete, dar practica a demonstrat că se pot folosi și trei sau chiar patru. Întinderea: *Fa-fa*³. V.: *Marimbafon; xilofon.* (A. P.)

vibrato (cuv. it.), fluctuație regulată (dar nu riguros periodică) a sunetului în înălțime*, intensitate* și timbru*. ■ Caracteristicile v. vocal, cu o fluctuație de 6–7 ori pe sec., au fost stabilite prin numeroase măsurători efectuate asupra vocii (I) multor cîntăreți cu renume (Caruso, Șaliapin, Amalita Gali,-Curci, Gigli, Jeritza, Tetrazzini etc.). Vocea copiilor nu are decît arareori v. Dintre adulți, unul din cinci nu are un v. natural. Analiza înregistrărilor *grafice electroacustice* a arătat că, într-un v. de bună calitate, variația de înălțime este de c. un semiton*, iar cea de intensitate de 2–3db.*. Variațiile devin mai ample pe măsură ce se cîntă mai puternic, fiind maxime în fortissimo*. Este eronată părerea că v. vocal înseamnă o modulație de amplitudine*, chiar dacă fluctuațiile înălțimii sînt sincrone cu variații periodice (mici) ale tăriei și timbrului. În general, orice voce convenabilă posedă un v. propriu, natural; vocea lipsită de v. este plată, mată, ștearsă. Explicația fiziologică a v. pleacă de la constatarea că realizarea oricărui gest se bazează pe contracția sinergică a unui grup de mușchi. Cînd contracția devine mai puternică, mușchii încep a tremura, prin însuși mecanismul lor normal de funcționare (de aceea este aproape imposibil să se cînte *ff* fără v.). Or, producerea vocii este rezultatul unor numeroase sinergii mușchiulare, contracțiile respective fiind cu atît mai mari, cu cît se cîntă mai puternic. Variațiile de înălțime, intensitate și timbru ale v. au drept cauză participarea tuturor mușchilor fonației*, respirației, laringelui și organelor de rezonanță. V. *crescendo* (it.) creștere (exagerare) a v. spre sfîrșitul unui sunet mai lung (susținut). ■ Particularitate a tehnicii de mînă stîngă la instr. cu coarde și arcuș*, folosită pentru „încălzirea" sunetului prin adăugarea de vibrații la cele produse de simpla frecare a coardei cu arcușul. Variațiile de înălțime sînt de o cincime sau un sfert de ton (v. microinterval). V. este executat printr-o oscilare a degetului pe coardă, acțiune în care intră în mișcare degetul, mîna, poignetul (încheietura mîinii) și, în parte, și antebrațul. Frecvența oscilării trebuie adaptată cu pendulări mai mari în cantilenă și cu pendulări mai strînse în pasagii energice sau în trăsături sprintene. V. apare în primii ani de studiu ca o necesitate firească de înfrumusețare a sunetului. Dacă nu apare în formă naturală, se poate studia. Folosirea lui atestă însă muzicalitatea și bunul gust al instrumentistului. ■ La balalaică*, ca și la alte instr. cu coarde ciupite, v. se obține oscilînd palma lipită de tăblie, lîngă căluș*. ■ Un v. expresiv este posibil la clavicord* prin vibrarea mîinii sprijinite pe clapă*. ■ La instr. de suflat din alamă (mai ales la trp. și trb.), v. rezultă din agitarea ușoară a întregului instr.; în jazz*, un v. exagerat poartă denumirea de v. *negru*. ■ La orgă*, registre (II) ca *unda maris* sau *vox caelestis*, unite cu alte registre ce produc bătăi*, au un efect de v. Sistemele de modulare a caracteristicilor sunetului incorporate în orgile electronice nu pot produce decît un v. riguros periodic, chiar în perioada *regimurilor tranzitorii* (v. *sunet, timbru*). De aceea, asemenea instr. dau sunete mecanice, palide, lipsite de căldură.

Bibliogr.: Manuel Garcia, *Traité complet de l'art du chant*, Paris, ³1911; Metfessel, M., *The Vibrato in artistic Voices*, University of Iowa, 1932; Seashore, C. E., *Psychology of the vibrato in Voice and Instrument*; University of Iowa, 1936; Tarneaud, J., *Traité pratique de phonologie et de phoniatrie (la voix, la parole, le chant)*, Paris, 1941; Vennard, W., *Singing and music*, Los Angeles, 1964; Husson, R., *Vocea cîntată* (trad. din lb. fr.), Buc., 1968. (D. U., G. M., D. P.)

vibrație (< fr. *vibration*; < lat. *vibratio*; it. *vibrazione*; germ. *Schwingung*; engl. *vibration*), (FIZ.) mișcare periodică* (alternativă) a unui corp elastic sau a particulelor unui mediu elastic (aer etc.), efectuată de o parte și de alta a unei poziții de echilibru, cu frecvență* relativ înaltă (ex.: mișcarea unei coarde de vl. ciupite sau a brațelor unui diapazon (6) lovit.). Denumirea de oscilație* se dă de obicei mișcărilor cu frecvență mică (pendulul oscilează, nu vibrează). Mișcarea vibratorie are ca origine: a) perturbarea echilibrului sau deformarea unui corp sau mediu elastic, produse printr-o furnizare bruscă de energie (de ex. lovirea unei coarde de pian sau suflarea unui curent de aer

asupra unei ancii* de cl.) și b) tendința de revenire la poziția de echilibru sau la forma inițială, datorită elasticității corpului asupra căruia s-a



Vibrație. Parcurgînd simultan drumurile *1-2-3-2-1*, brațele diapazonului efectuează o vibrație *completă*. În *n* (nod) metalul nu vibrează, iar în *v* (ventru) amplitudinea de vibrație este maximă.

acționat. V. astfel produse sînt amplificate de v. aerului din spațiul rezonator al instr. muzical respectiv (interiorul pianului, tubul cl.; v. sunet). Ele se transmit aerului înconjurător, în care se propagă din aproape în aproape sub formă de mici variații de presiune; de „pulsații", care în final acționează asupra timpanului urechii. Propagarea v. de-a lungul întregului lanț care pleacă de la elementul vibrator inițial pînă la ureche se realizează sub formă de unde*, *frecvența rămînînd tot timpul constantă*. Durata în care se efectuează o v. completă (un dus-întors al corpului sau al particulelor, v. fig.) este o caracteristică a sistemului vibrator și se numește perioadă (2). Numărul de perioade efectuate într-o secundă determină frecvența de v., care se măsoară în hertzi (simbol Hz). Brațele diapazonului efectuează într-o secundă 440 de mișcări dus-întors, astfel că frecvența lui de v. este de 440 Hz, iar perioada de v., 1/440 s. Instr. muzicale produc v. întreținute sau amortizate. În primul caz, furnizarea de energie are loc continuu (de ex. introducerea aerului în tuburile de orgă*). Amplitudinea* de v. poate fi constantă sau variabilă, după cum presiunea de suflare este constantă sau variabilă. V. produse de arcuș* sînt practic întreținute, cu observația că fenomenul vibrator este aici mai complex. În cel de-al doilea caz, energia este furnizată o singură dată (lovirea sau ciupirea unei coarde), astfel că amplitudinea de v. scade de la max. inițial pînă la anulare. V. *sunet*, *undă*. (D. U.)

viciel(m) v. irozi.

Victimae Pascali Laudes v. secvență (II, 1).

vide (cuv. lat. „vezi"), termen ce desemnează, într-o partitură*, un fragment prin înlăturarea căruia se propune o variantă scurtată a lucrării. Cuvîntul, despărțit în silabe, indică începutul (*vi-*) și, respectiv, sfîrșitul (*-de*) saltului propus. Abrev. *v. s.* (*v. sequens* sau *v. subito*). V. *salto*.

vièle (cuv. fr. [viel]), denumirea strămoșului medieval al violei (v. *viole*(I)).

vielle à roue (cuv. fr.) v. chironda.

vieneză, școala ~ *A*. În sec. 18, compozitorii vienezi G. Chr. Wagensell, M. G. Monn, K. Ditters von Dittersdorf, Fr. A. Hoffmeister ș.a. contribuie la edificarea bazelor clasicismului* muzical pe multiple planuri: a) dezvoltarea muzicii instr. și orch.; b) substituirea — în muzica orch. — a scriiturii contrapunctice* de tip baroc* prin monodia (2) acompaniată; c) conturarea formei de sonată* simultan în *muzica de cameră* și în lucrările de orch.*; d) alcătuirea ciclului (I, 2) simf. cvadripartit; e) prefigurarea speciei cvartetului (2) de coarde în lucrările intitulate *Divertimenti*, *Kassation Serenade*; f) evoluția scriiturii vocale de la normele contrapunctului palestrinian la concepția preponderent omofonă* clasică (v. simfonie, sonată). *B*. În a doua jumătate a sec. 18 și prima parte a sec. 19, Viena este centrul desfășurării etapei clasice a muzicii culte europ., etapă cunoscută sub denumirea de *clasicism vienez*. Compozitorii v. sînt Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven. Muzica lor se caracterizează printr-un înalt grad de organizare a fiecărui element al discursului sonor, cu respectarea cerințelor estetice transmise prin tradiție, ceea ce conferă un echilibru ales lucrărilor lor. Funcționalismul* tonal guvernează cu severitate atît legile armoniei (III, 1) cît și desfășurările melodice. Sintaxele (1) muzicale cultivate cu predilecție sînt omofonia și monodia* acompaniată. Criteriul tonal se află și la baza alcătuirii formelor*, a delimitării secțiunilor acestora, construcțiile muzicale clasice sprijinindu-se pe două tipuri de structuri: a) structuri constante tonal (teme) și b) structuri instabile tonal (secțiuni de tranziție, procese dezvoltătoare). În această perioadă se cristalizează următoarele forme: forma de lied* (cu variantele menuet* sau scherzo*), forma de rondo* și forma de sonată. Aceasta din urmă este construcția cea mai specifică clasicismului muzical, prezentă atît în muzica de cameră* cît și în muzica pentru orch. și continînd structurile formale menționate anterior. Compozitorii clasici fixează tiparul simfoniei, al cvartetului (2) de coarde, al sonatei instr. precum și tiparul clasic al concertului* instr. v. reprezintă un moment de culme în istoria muzicii europ. *C*. („Noua școală vieneză") Grupul celor trei compozitori — Arnold Schönberg, Alban Berg și Anton Webern — care activează la Viena în prima jumătate a sec. 20 și ale căror realizări în domeniul esteticii muzicale și al organizării limbajului muzical au avut o influență deosebită asupra gîndirii muzicale a sec. nostru. Principiile și tehnicile de compoziție (2) datorate noii ș. sînt următoarele: 1) expresionismul* muzical; 2) dodecafonismul*;

Puccini, *Madama Butterfly*; Prokofiev, *Romeo și Julieta* etc.). (W. D.)

viola da orbo v. **chironda.**

viola da spalla (cuv. it. „violă de spate"), *tip de violă tenor* (v. *viole*) atîrnată în timpul execuției de umerii instrumentistului. (W. D.)

viola di bardone (*și ~ di bordone*) v. **bariton (II, 2).**

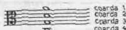
viola pomposa (cuv. it. „violă superbă"), instrument din familia violelor* din sec. 18, de dimensiuni intermediare între cea a violei* *actuale și a violoncelului**, avea cinci coarde acordate (1) *Do-Sol-re-la-*mi^1. (W. D.)



Violă. Părți componente: A. capul violei; B. gîtul violei; C. capul violei.

violă (< it. *viola; fr. alto; germ. Bratsche, Altgeige*), instrument cu coarde și arcuș*, puțin mai mare decît violina*, care alături *de aceasta face parte* din compartimentul instrumentelor cu coarde din orchestra* simfonică. Ca și vl., v. se ține sub bărbie, susținută cu mîna stîngă, arcușul fiind mînuit cu dreapta. *Tehnica utilizată, digitația** și pozițiile (2) sînt asemănătoare acelora ale vl., distanțele între sunete fiind ceva mai mari. Prin *mărime, timbru** și ambitus (1), v. deține locul dintre vl. și *violoncel**. Alcătuirea v. este identică cu vl., deosebirile *constînd* în dimensiuni (lungimea totală a v. este de 400 mm, lățimea în partea de sus de 185 mm, lățimea în partea de jos de 238 mm) și în acordajul (1) celor 4 corzi. Corzile v. sînt:

Ex. 1 *Acordajul violei :*



Ex. 2 *Întinderea violei :*



coarda 1 — la_1, coarda 2 — re_1, coarda 3 — *sol*, coarda 4 — *do* (ex. 1). Arcușul v. este asemănător *arcușului* vl., avînd alte dimensiuni: lungimea totală de 72—75 cm, iar greutatea de 63—65 gr. V. se notează în cheia* *do* pe linia *a* treia a portativului* (cheia* de alto), întinderea sonoră fiind de la *Do* - mi_3 (ex. 2). Pentru notarea registrului (I) acut se folosește și cheia *sol*. V. poate fi considerată la fel de veche ca și vl., avînd aceiași *strămoși și aceeași evoluție*, pornind din grupul violelor* vechi. *Viola da braccio* (2) este considerată a fi strămoșul direct al *v. moderne. V. este un instr.* melodic, dar, avînd un timbru estompat, mai puțin strălucitor decît al vl. și un registru mai *grav, deține* rolul secund în orch. Este folosită în orch. simf., în orch. de cameră și obligat* în cvartetele (1) de coarde. În literatura clasică, v. apare și ca instr. solist (*Simf. concertantă pentru vl., v. și orch.* de W. A. *Mozart*). În sec. 19, v. reține mai rar atenția compozitorilor (Berlioz, *Harold în Italia*), revenind abia spre sfîrșitul sec. (R. Strauss, *Don Quijote*). Datorită dezvoltării tehnicii instr. moderne, astăzi tind să ajungă *pe același* plan cu vl. în lucrări semnate de Bartók, E. Bloch, P. Hindemith (*Muzică de concert pentru v. și orch. mare de cameră*), Șostakovici. În muzica românească, pentru v. și pian Enescu *a compus un Concertstück* și i-a acordat momente solistice în *Rapsodiile române*; totodată în literatura *concertantă*, întîlnim concerte pentru v. și orch. semnate de Wilhelm G. Berger, Eugen *Cuteanu, Diamandi Gheciu*, Myriam Marbe. Abrev. în partituri: *vla*. (M. M.)

violă discant v. **viole (1).**

violă sopran v. **viole (1).**

violă tenor v. **viole (1).**

viole (familia ~) (it. *viola*; fr. *viole*; germ. *Viole*; engl. *viola*) 1. Familie de instrumente cordofone cu arcuș din sec. 16—17, construite în dimensiuni diferite ca: *viola discant* (fr. *pardessus de viole*; engl. *descant viol*); *viola sopran* (fr. *dessus de viole*; engl. *treble viol*); *viola tenor* (fr. *taille de viole*; engl. *tenor viol* și *viola bas*; it. *viola da gamba**), *viola contrabas* (it. *viola contrabasso**). 2. Denumirea generală a instr. cu arcuș în epoca Renașterii*. V.: *viola d'amour*; *violă*.

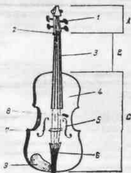
Bibliogr.: Grillet, L., *Les ancêtres du violon et du violoncelle*, 1901; Hayes, G. R., *The viols*, 1930; Bassaraboff, N., *Ancient European Music Instruments*, 1940; Demian, W., *Teoria Instrumentelor*, 1968; Sachs, C., *Handbuch der Instrumentenkunde*, 1971. H. Riemann, *Musiklexikon*, ^{12}1967. (W. D.)

viole d'amour (cuv. fr.) v. **viola d'amore.**

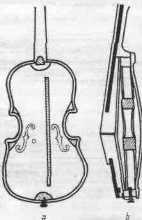
violetta (cuv. it), tip de *violină** *discant** din sec. 16—17, cu trei coarde.

violină (vioară) (it. *violino*; fr. *violon*; germ. *Violine, Geige*; engl. *violin*), instrument muzical construit din lemn, care produce sunetele

prin vibrația coardelor la frecarea cu arcușul*. V. este alcătuită din *capul v.* la care sînt prinse *cuiele*, *gîtul* v. format din *prăguș* și *limbă* sau *tastieră* (2), *corpul* v. format din cutia de rezonanță* la care sînt atașate *călușul**, *cordarul**, *bărbia*. Cutia de *rezonanță a v.* este alcătuită din două plăci subțiri de lemn (fața și



Violină (fig. 1). Părți componente: A. capul violinei; B. gîtul violinei; C. corpul violinei. 1. cuiele, 2. prăgușul, 3. limba, 4. cutia de rezonanță, 5. efurile, 6. cordarul, 7. călușul, 8. corzile, 9. bărbia.



Violină (fig. 2.) Fața violinei văzută din interiorul instr. și secțiune longitudinală în corpul instr.



Violină (fig. 3). Alcătuirea arcușului: a. bagheta; b. părul; c. vîrful arcușului; d. scaunul (talon); e. butonul mecanismului de întindere și destindere a părului.

spatele v.) prinse lateral între ele prin alte folii de lemn numite *eclise**. În interiorul cutiei de rezonanță se află un bețișor scurt (numit și *pop)*, așezat sub căluș, care susține greutatea corzilor și transmite vibrația acestora în întreaga cutie, amplificînd sunetele. Pe partea superioară a cutiei de rezonanță (fața v.) se află două tăieturi în formă de f numite *efuri*. V. are patru corzi. Una din extremitățile acestora este prinsă de cordar, apoi corzile se întind spre limbă sprijinindu-se de căluș. Cealaltă extremitate a corzilor se fixează de cuie, după ce trece peste prăguș. Cu ajutorul cuielor, corzile pot fi întinse sau destinse, acordîndu-se (v. acordaj (2)) la înălțimea* sunetelor pe care trebuie să le reproducă: coarda 1, cea mai subțire, este acordată la sunetul mi_2, coarda 2 la sunetul la_1, coarda 3 la sunetul re_1 și coarda 4 la sunetul *sol* (ex. 1). Se notează în cheia* *sol*, de unde și denumirea de „cheie de v." a acesteia. Dimensiunile medii ale v. sînt: lungimea totală = 357 mm, lățimea părții de sus = 168 mm iar a părții de jos = 209 mm. Întinderea sonoră a v. este de la *Sol* — do_4 (ex. 2). Principiul de producere a sunetelor prin frecarea corzilor cu arcușul este cunoscut din cele mai vechi timpuri, numărînd chiar cîteva mii de ani. Un astfel de instr. este întîlnit în India sub denumirea de *ravanastra**. Prin transformări repetate și succesive, care au variat forma și dimensiunile instr., ajungîndu-se la marea familie a violelor*, înmulțind sau reducînd numărul corzilor, s-a ajuns în sec. 16 la un instr. de tipul v. aparținînd încă familiei violelor*. V. se desprinde astfel din rîndul violelor, avînd o talie mai mică, putînd fi ținută sub bărbie numai patru corzi (în loc de cinci) acordate din cvintă* în cvintă, care îi îmbogățeau posi-

Ex. 1 *Acordajul viorii:*

Ex. 2 *Întinderea viorii: a) nota limită.*



bilitățile tehnice și expresive. Și arcușul a suferit transformări care au vizat suplețea și flexibilitatea baghetei (1), prin formă și lungime. Prima descriere a v. este făcută de lionezul *Philibert Jambe-de-Fer, în 1556. Dezvoltarea* muzicii instr., paralel cu perfecționarea tehnicii instr. a v., îi conferă acesteia un rol din ce în ce mai important atît în orch. cît și ca instr. solist. Perfecțiunea la care a ajuns v. astăzi este datonuită cu pîlnia unei trompete* *(vioară cu goarnă)*, realizînd un nou instrument, al cărui timbru* este o rezultantă a sunetului produs de vibrația coardelor v. și amplificarea lui în pîlnia de alamă a *trp. (L. B.)*

violino harmonico v. **Nagelgeige.**

violino piccolo (cuv. it.; germ. *Quartgeige, Halbgeige* „vioară în cvarte", „vioară jumătate"), violină de dimensiuni mai mici decît cea obiș-

Ex.1



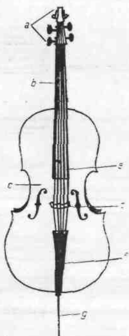
Acordajul violinei piccolo

rată în cea mai mare parte meșterilor lutieri* it. din sec. 17–18. Calitățile sale expresive deosebite, precum și agilitatea tehnică pe care o poate desfășura i-au adus renumele de „regină a instr.". La acest renume au contribuit atît maeștrii lutieri* it. Stradivari, Amati, Guarneri (ale căror instr. sînt foarte căutate și prețuite pînă în zilele noastre, constituind rarități), cît și compozitori ca: *Torelli, Corelli, Vivaldi,* J. S. Bach, Händel. Epoca clasică, abordînd genul concertului* instr., acordă o deosebită importanță v. tocmai pentru extraordinarele sale posibilități expresive. Sînt cunoscute cele opt concerte pentru v. de W. A. Mozart, concertul pt. v. de L. van Beethoven, concertele perioadei romantice și postromantice datorate lui J. Brahms, N. Paganini, G. Fauré, P. I. Ceaikovski, precum și cele moderne datorate lui A. Berg, Bartók, Prokofiev, Sostakovici ș.a. Școala românească contemporană de compoziție se poate mîndri cu lucrări care au cucerit aprecierea mondială; *Concertele pentru v. și orch.* de W. G. Berger, D. Capoianu, P. Bentoiu, A. Vieru ș.a. În muzica de cameră*, rolul v. este esențial, nu numai pentru faptul că instr. intră în componența majorității formațiilor* (tipică în acest sens fiind aceea a cvartetului* de coade), dar și prin aceea că i s-au dedicat lucrări importante atît ca instr. solo* (Bach, Ysaye, Reger, Bartók) cît și ca partener în duo*-ul cu pian (Sonate de Bach, Händel, Tartini, Mozart, Beethoven, Franck, Brahms, Enescu, Prokofiev). Abrev. în partituri* *vl.* și *v.* (M. M.) ■ V. a pătruns în formațiile pop. datorită lăutarilor*. Ea deține astăzi locul prim în mai toate grupările de muzicanți pop. Pe lîngă numele frecvent de vioară poate fi întîlnită și sub denumirea de *ceteră* (Transilvania), *lăută*, laptă* (Banat), *higheghe* (Bihor), *dibă* (Oltenia), *scripcă* (Moldova), *țibulcă* (Dobrogea) etc. Felul de execuție este cel preluat din muzica cultă, dar lăutarii pot aplica și felul lor personal de a cînta la acest instr. (digitație*, atac*, conducere a arcușului etc.). Se obișnuiesc și *anumite scordaturi* pentru obținerea unor efecte* sonore speciale. În același scop, unii meșteri lăutari au înlocuit cutia de rezonanță obiș-

nuită, fiind acordată diferit de aceasta: coarda 1 — *la*², coarda 2 — *re*², coarda 3 — *sol*¹, coarda 4 — *do*¹. (ex. 1). Acordajul (1) său la cvarta* superioară față de vl. normală i-a adus și denumirea germ. de *Quartgeige*. Este cunoscută din sec. 16 în familia violelor* *da braccio*, „kleine Discantviole de Braccio", adică vl. soprană (4). Leopold Mozart a scris concerte pentru v., dar acestea pot fi interpretate și la vl. obișnuită, în pozițiile (2) înalte. Odată cu perfecționarea tehnicii vl., v. nu a mai fost întrebuințată. *(M. M.)*

viollyra v. **viola bastarda.**

violoncel (it., engl., germ. *violoncello*; fr. *violoncelle*), instrument cu coarde și cu arcuș*, făcînd parte din familia violinei*, avînd funcția de bas (11). Are aceeași alcătuire ca a vl., dar dimensiuni diferite (lungimea totală de 765 mm, lățimea în partea de sus de 350 mm, lățimea în partea de jos de 440 mm) și acordaj (1) diferit: Coarda 1 — *la*, coarda 2 — *re*, coarda 3 — *sol*, *coarda 4 — Do* (ex. 1), *adică cu o octavă** sub acordajul violei*. V. are poziția verticală în timpul interpretării, ceea ce a adăugat componenței sale și un cui (picior) de sprijin al corpului instr. pe podea (v. fig.). Arcușul v. păstrează forma aceluia de vl., avînd însă alte dimensiuni (lungimea de 70 cm și greutatea de 70–75 gr.). Ambitus-ul (1) v. este de la *Do* — la_3 (mi_4) (ex. 2). Factura melodică a v. susținută de dulceața timbrului* grav, de o *deosebită expresivitate și intensitate* (mai puternică decît a violei)* îi conferă v. atît rolul basului din orch. simf. (orch. de cameră, cvartet (1) de coarde) cît și un important rol solistic. În partiturile* simf., se notează pe un portativ* sub partida* violei, notele fiind scrise în cheia* *fa*, cheia *do* de tenor și cheia *sol*. Originea v. se află în sec. 16, în familia violelor* *(viola da gamba*)*. Avea la început cinci corzi (chiar șase), cunoscîndu-se lucrări de Domenico Gabrielli și Leopold Mozart scrise pentru un astfel de instr. Cu timpul s-a stabilit la cele patru corzi cunoscute astăzi. Sec. 18 aduce schimbări și în poziția de susținere a instr. (pînă acum fusese ținut în mînă, sprijinit de picior), adăugîndu-i-se cuiul pentru a fi susținut



Violoncel. Părți componente: a. capul v. celului; gîtul v. celului; c. corpul v. celului; d. căluș; e. corzi; f. cordar; g. picior (cui).

de podea. Această nouă poziție eliberează mîna stîngă de greutatea instr. și dă posibilitate interpretului de a-și desfășura și perfecționa tehnica instr. *Virtuozi ai v.* se cunosc începînd cu sec. 17 (Baptistini), sec. 18 (Boccherini, Jean-Louis Duport), sec. 19 (B. Romberg), sec. 20 (Pablo Casals). Dezvoltarea tehnicii instr. a determinat apariția unei literaturi violoncelistice bogate, de o mare expresivitate și virtuozitate. Prin cele șase *Suite pentru v. solo*, J. S. Bach relevă posibilitățile melodico-polif. ale instr. Între concertele clasice, se numără acelea de Haydn și Boccherini. Epoca romantică și postromantică îi îmbogățește expresivitatea în lucrări concertante pentru v. semnate de Schumann, Saint-Saëns, Ceaikovski, Brahms, Dvořák. Literatura concertantă românească contemporană dedicată v. este de asemenea bogată în lucrări care pun în valoare posibilitățile tehnice și expresive ale instr. Amintim dintre acestea *Simfonia concertantă* de Enescu, concertele scrise de Wilhelm G. Berger, Dumitru Bughici, Paul Constantinescu (*Balada haiducească*), Gheorghe Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Anatol Vieru ș.a. Abrev. în partituri: *v. cel; cello* (rar). (M. M.)

violon d'amour v. **viola d'amore.**

violon de fer (cuv. fr.) v. **Nagelgeige.**

Violone (cuv. germ) v. **viola contrabasso.**

violotta (cuv. it.), instrument din sec. 17, de dimensiuni intermediare între violă* și violoncel*, acordat *Sol-re-la-mi*[1]. Nu s-a popularizat cu toate că dispunea de un timbru* colorat și cald. (W. D.)

virelai (cuv. fr.), gen muzical-poetic, folosit în Franța, din sec. 13 pînă în sec. 15, curent în repertoriul trubadurilor*, dar ale cărui origini sînt împinse pînă în epoca poeziei hispano-arabe (sec. 11). Bazat pe minimum 3 strofe, forma sa clasică se poate schematiza astfel:

text versificat:	Refren	Strofa I	Refren	Strofa II	Refren
	r.	AA'B	r.	AA'V	AA'B
melodie:	a	bb'a	a	bb'a	bb'a

(După Dictionnaire de la musique „Fasquelle") În sec. 13 v. putea fi dansat (în acest caz se ortografia *virell*). Tot în acest timp anumite refrene* de v. au devenit *tenori* (3) ai unor motete*. Cel mai mare compozitor de v. a fost, în cea de a doua jumătate a sec. 14, Guillaume de Machaut, care le-a conferit o structură polif. Unele din v.-urile sale anunță aria* de curte sau monodia (2) acompaniată a sec. 16–17. V. *lai*. (O. B.)

virga (virgula) v. **notație (III, 1).**

virginal (cuv. engl.) v. **clavecin.**

virtuoz (< it. *virtuoso*), **interpret** care a dobîndit perfecțiunea tehnică vocală sau instrumentală. În sec. 18 și 19, termenul s-a referit îndeosebi la marii cîntăreți (castrați*). În sec. 19, renumiți violoniști și pianiști au perfecționat considerabil tehnica instr., fapt care a stimulat crearea compozițiilor de bravură, încărcate de efecte, uneori pur decorative (exterioare) și sărace în substanță muzicală (artistică). Astfel se explică cele două accepțiuni contrarii ale termenului, cea pozitivă, răspîndită în Franța, care desemnează un artist desăvîrșit, și cea pe-

Ex. 1 *Acordajul violoncelului:*



Ex. 2 *Întinderea violoncelului:*



lorativă, din Anglia, care desemnează un executant dotat cu o tehnică impecabilă dar lipsit de sensibilitate artistică. Printre marii v. ai secol. 19, ale căror compoziții au rămas adevărate modele de îmbinare între bravură și muzicalitate, se numără Paganini, Liszt, Chopin.

virtuozitate (< it.; fr. *virtuosité* „bravură", it. *virtuosità*). **1.** Însușirea unui artist de a stăpîni la perfecțiune tehnica vocală sau instrumentală. **2.** *Piesă de v.*, lucrare muzicală ce conține dificultăți tehnice, pentru a cărei execuție este necesară o deosebită măiestrie din partea interpretului. De ex.: „Aria Reginei Nopții" din opera *Flautul fermecat* de Mozart; *Capriciile pentru vl.* de Paganini etc.

vivace (cuv. it. „viol, însuflețit, plin de viață"), termen care, folosit singur, reprezintă o indicație de mișcare (2) rapidă între *allegro** și *presto**. Alăturat unui alt termen de mișcare, devine indicație de expresie*, pentru o interpretare însuflețită, plină de vioiciune (De ex.: *Allegro vivace*). Superlativ: *vivacissimo* „foarte viol". Sin.: *vivo*.

vivo v. vivace.

vocală, muzică ~, muzică ce cuprinde toate genurile (I, 1, 2) la care participă vocea (1) omenească. Ea formează cel mai vechi strat din folclorul* tuturor popoarelor, vocile apărînd aici fie singure, fie acompaniate de instr. În domeniul creației culte, genurile v. sînt reprezentate de: *a.* cor* (mai multe voci (2) care cîntă simultan); *b.* lied*, cîntec*, romanță (1), baladă* (voce acomp. de unul sau mai multe instr.); *c.* genurile vocal-simfonice: cantata*, oratoriul* (una sau mai multe voci acompaniate de orch.); *d.* opera* (vocile se integrează într-un ansamblu (I, 1) artistic complex, în cadrul unui spectacol reprezentat pe scenă). Genurile vocale s-au dezvoltat înaintea celor instr., dominînd viața muzicală pînă la sfîrșitul Renașterii* și căpătînd încă din sec. 15 aspecte monumentale (motetul*, misa*). Muzica instr. va rămîne pînă în ultimele decenii ale sec. 16 dependentă de tipul de scriitură vocală ca și de repertoriul v. În epoca barocului* se nasc și se dezvoltă opera, cantata, oratoriul. Spre sfîrșitul sec. 18 li se adaogă liedul. Încă din zorii epocii romantice apar întrepătrunderi între genuri. Beethoven introduce soliști* vocali și corul în *Simfonia a IX-a*, exemplu preluat la sfîrșitul sec. de Gustav Mahler. În epoca modernă Arnold Schönberg compune *Cvart. nr. 2 de coarde cu soprană*. La compozitorii contemporani întîlnim cele mai variate combinații de voci și instr. și o lărgire considerabilă a sferei scriiturii vocale (întindere, dificultăți ritmice și de intonație). (O. B.)

vocaliză 1. Melodie* amplă cîntată fără text, numai pe o vocală (îndeobște „*a*"). Poate conține toate formele de virtuozitate* vocală. Manieră străveche, primară de cîntare, preluată în diferite muzici de cult și în repert. liturgic (v.: *melismă*). În muzica profană apare ca ornament* încă din sec. 12—13; integrată în *bel-canto**, devine elementul său de bază. **2.** Compoziție pentru voce (1), fără text, cîntată numai pe vocala „*a*" (Rahmaninov, Ravel, Glier — v. ex.). **3.** Exercițiu* pentru voce, executat pe anumite silabe sau vocale pentru dobîndirea unei tehnici de emisie corecte. Numeroase v. din sec. 18—19 (Bordogni, Vaccai, Concone, Rossini etc.) sînt folosite și azi. Sin.: solfegiu*. V. *canto*. (E. Z.)



Vocaliză

voce (it. *voce*; fr. *voix*; germ. *Stimme*; engl. *voice*, rus. *golos*). **1.** Ansamblul sunetelor emise de om datorită unei energii sonore create la nivelul aparatului fonator. Organele participante la actul fonației sînt: plămînii, diafragma, traheea, laringele, glota, corzile vocale, cavitatea laringo-bucală și cea nazală. Motorul este respirația. V. cîntată este rezultatul a două forțe asociate și integrate: cea musculară-laringeană și cea aeriană, respiratorie. Sediul fonației* este în laringe. Trecînd prin laringe, curentul de aer ieșit din plămîni, sub presiune, este debitat „în valuri" succesive, punînd în vibrație* corzile vocale care delimitează deschiderea glotei. Teoria clasică susținea că v. este realizată de vibrația corzilor vocale sub efectul respirației și de mușchii laringeali ajutători. Teoriile moderne stabilesc că vibrația corzilor vocale este un act neuro-muscular, comandat exclusiv de influxul motor al creierului, și deci geneza vibrațiilor corzilor vocale este una cerebrală (Husson, 1950). Presiunea subglotică nu modifică înălțimea* sunetului, ci reglează intensitatea*. Aerul ieșit prin glotă și supus variațiilor de presiune în cavitatea faringo-bucală constituie v. propriu-zisă. După

configurația cavității, v. ia un timbru* vocalic, adică apare sub forma unei anumite vocale. Consoanele se formează în cîteva puncte strangulate ale cavității. Amplificarea sunetului astfel emis se produce în rezonatori (cutia toracică și cutia craniană). În funcție de calitatea vibrațiilor corzilor și de sediul rezonanței teoria clasică considera trei registre (I) (de piept, de falset*, de cap) iar teoria modernă două, eliminînd falsetul. Diferența între v. vorbită și cea cîntată este foarte mare, din punct de vedere al presiunii subglotice, al numărului de foni* și ca solicitare a centrilor nervoși ce comandă (la nivel subcortical vorbirea, la nivel cortical cîntul). De aceea cîntul creează un complex de senzații vibratorii intense care pot fi controlate; intrate în conștiință, aceste senzații devin schema corporală vocală a cîntărețului și, în funcție de ea, se stabilesc caracteristicile tehnicii sale vocale. Acesta este scopul educației, al învățării tehnicii vocale. Tehnica vocală tinde să facă controlabil și conștient actul fonator, să sensibilizeze subiectul la calitatea emisiei, să creeze reacții voluntare adaptate la cerințele frumuseții vocale: precizie a sunetului, puritate, penetranță, egalitate pe toată întinderea, maleabilitate. De aceea, o educație completă a v. conține poza de glas, dezvoltarea respirației, a agilității, perfecționarea dicției și interpretarea muzicală. ■ Întinderea și timbrul specific al unei v. sînt date de lungimea corzilor și de caractere anatomo-fiziologice și neuro-hormonale determinate. Timbrul este fizionomia personală a fiecărei v., nedefinibil, indescriptibil și nerepetabil. O tehnică bună îl pune în valoare. În funcție de extensie și timbru, v. se împart după schema: V. feminine: soprana (1) *(do-mi_3)*, mezzosoprană (1) *(la-si_2)*, contralto (1) *(mi-la_2)*. V. *bărbătești*: tenor (1) *(Si-do_2)*, bariton (I, 1) *(La_1-la)*, bas (I, 1) *(Do_1-mi)*. În funcție de exigențele repertoriului liric, tipurile fundamentale s-au divizat în tipuri secundare (numeroase, cu granițe fluide și denumiri variate). Cităm cîteva: s. acută (legeră, de coloratură*), lirică, dram., spinto; mezzosopr. dramatică; c. a. falcon, dugazon; t. leger, liric, dram., eroic, de mezzo carattere; bar. liric, verdian, dram. Spiel-bar: b. cantabil, profund etc. Arta cîntului are o istorie străveche. Grecii și romanii cunoșteau termeni tehnici, aveau pedagogi (fonascus*) și acordau atenție culturii v. în vederea cîntului, teatrului și oratoriei. Dificultățile muzicii liturgice medievale dovedesc stăpînirea artei vocale (evident, după alte canoane estetice — ca de ex. v. nevibrată). Odată cu apariția operei* în sec. 17 se dezvoltă *bel-canto* (v., canto), care explorează toate posibilitățile v., codificîndu-le. Sec. 19 preia această moștenire, adusă de Rossini la culmi — dar transformă idealul estetic al belcantoului prin poetizarea lui (Bellini, Donizetti) și apoi prin înlocuirea lui cu ideea expresivității și veridicității dram. (Verdi, Puccini), punînd pe primul plan cerințele declamației (Wagner, Debussy, Mussorgski), ceea ce impune schimbarea metodelor de cînt, amplificarea volumului v. și renunțarea la hedonismul bel-cantoului. Sec. 20 extinde pînă la extreme zona vocalului, incluzînd forme de expresie și sonorități nebănuite (Berg, Schönberg, Stravinski, Nonno etc.). **2.** (în polif. și în armonia clasică). Partea care revine unui interpret (sau partide (1)) avînd un sens complet și oarecum independent, dar și dependent de structura multivocală*. Pornind de la *discantus** și *duplum* (v. motet), cele 2 v. ale polif. vocale din sec. 12 — pînă la forma renascentistă la cinci v. principale *(cantus*, altus, contraltus, tenor* (3), *basus)* sau pînă la muzica fr. din sec. 16—18 *(dessus* — 1 și 2 — *haute-contre, taille, concordant, basse-taille* și *basse-contre* — v. *bas* (I, 2)) terminologia ca și componența propriu-zisă a formațiilor s-a schimbat permanent, îmbogățindu-se prin divizări și adăugiri. În polif. vocală timpurie, denumirea v. nu a corespuns, pînă în sec. 17, cu întinderea lor fiziologică. În sec. 18—19 s-a stabilit structura devenită clasică a formației pe patru v. (s., a., t. și b.). **3.** Parte scrisă, reprezentînd o v. (2). extrasă dintr-o partitură de cor* sau de orchestră*. Sin.: *partidă* (2); *știmă*.

Bibliogr.: Biehle, H., *Stimmkunde*, Berlin, 1955; Fields, V. A., *Training the Singing Voice*, New York, 1947; Garde, E., *La Voix*, Paris, 1954; Rose, A., *The Singer and the Voice*, Londra, 1962; Cristescu, O., *Cîntul*, Buc., 1963; Husson, R. *Vocea cîntată*, trad. rom. Buc., 1968; Kurth, E., *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Berna, 1917; Apfel, E., *Beiträge zu einer Geschichte des Satztechnik*, München, 1964. (E. Z.)

vodevil (< fr. *vaudeville*) **1.** Termen desemnînd în muzica franceză din Renaștere* cîntece vesele sau satirice. Inițial polif. ca și Vilanela* it., genul se simplifică, devenind spre mijlocul sec. 16 monodic* și cu un mai accentuat caracter pop. **2.** Începînd de la sfîrșitul sec. 16, spectacole comice în proză, cuprinzînd și numere cîntate de tipul v. (1), pe muzică originală, preluată sau chiar parodistă. Din v. se va naște în sec. 18 opera* comică. În istoria teatrului nostru muzical, v. a fost ilustrat de Al. Flechtenmacher *(Baba Hîrca, Piatra din casă, Iașii în carnaval, Iorgu de la Sadagura, Arvinte și Pepelea, Chirița în Iași* etc.), Eduard Caudella *(Harță Răzeșul)*, Tudor Flondor *(Rămășagul, Cinel-Cinel)* ș.a. (R. G.)

Vogelorgel (cuv. germ.) v. **mecanice, instrumente.**

volta (cuv. it. „întoarcere, răsucire", „dată, oară") **I, 1.** Dans vioi în măsura de 6/8, răspîndit în sec. 16 și 17 în Italia, Franța, Germania și Anglia. **2.** În cazul repetării unui fragment muzical cu două finaluri deosebite, acestea poartă deasupra lor, sub acolade* drepte, indicațiile 1^{ma} v. *(prima* v. „prima oară") și, respectiv, 2^{da} v. *(seconda* v. „a doua oară"), sau,

mai frecvent, abrev. *1.* și *2.* (V. și *abreviații*). II. V. *baladă* (I, 2).

volti subito (expr. it. „întoarce grabnic"), indicație de întoarcere a foii, utilizată în manuscrise sau în partituri* vechi tipărite, aflată la sfîrșitul unei pagini unde s-ar putea crede, dintr-un motiv sau altul (o dublă bară (II, 4), o cadență (I)), că se află finalul piesei. De obicei apare abrev. *v. s.*

Vorschlag (cuv. germ.) v. **apogiatură**.

Vorspiel (cuv. germ.), introducere (2), preludiu (2), uvertură*; termen utilizat în operă* de R. Wagner pentru a desemna un tip particular de uvertură care a) poate îndeplini funcția de introducere pentru fiecare act; b) elimină delimitarea tradițională dintre uvertură și prima scenă și c) prelucrează materialul tematic al lucrării într-o formă liberă de preludiu. (Ex.: R. Wagner, V. la opera *Tristan și Isolda*; P. I. Ceaikovski, *Preludiul* operei *Dama de pică*.) (C. A. B.)

voscresne v. **eotinale**.

vogslas (BIZ.) v. **eefonis**.

vox (cuv. lat. „voce": pl. *voces*) **1.** Voce (2); ex.: v. *antecedens* („voce anterioară") — v. *subiect*; v. *organalis* și v. *principalis* — v. *organum*; *voces aequales* — v. *aequale*; *quinta vox**. **2.** Cuvînt ce intră în compenența denumirii unor registre (II, 1) de orgă*: ex.: v. *humana*; v. *coelestis*; v. *angelica*; v. *pinnulata*; v. *acuta*. **3.** (în sens de „sunet"), treaptă*; ex.: v. *finalis* - v. *finală*; *paenultima* v.* — v. *clausula* (1). (G. F.)

vu, denumire dată în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) unuia din cele șapte sunete, care corespunde lui *mi**.

wa-wa v. **surdină**.

Waldhorn (cuv. germ. „corn de pădure, de vînătoare") v. **corn**.

wankar, instrument din familia tobelor* cu două fețe, pe care sînt întinse membrane de piele. Membranele sînt lovite cu bețe anume confecționate, pentru a marca ritmul în cadrul formațiilor pop. Se cunosc mai multe tipuri de w în funcție de dimensiuni. Este răspîndit la populațiile din Peru. (L. B.)

Wächterlied (cuv. germ) v. **alba**.

Wechseldominante (cuv. germ) v. **contradominantă**.

Wechselnote (cuv. germ) v. **apogiatură**; **cambiata**.

Welte-Mignon v. **mecanice, instrumente**.

West Coast (cuv. engl.) v. **progressive jazz**.

Wiegenlied (cuv. germ.) v. **berceuse**.

wire brushes (cuv. engl.) v. **mături**.

Wolf (cuv. germ. „lup"), (în terminologia germ. de epocă) interval* foarte dezacordat („urlînd ca lupul"), existent în încercările teoretice și practice din sec. 16–17 de temperare* neegală a sunetelor gamei* naturale (armonice), în care unele intervale omonime au valori acustice neegale, prea mari sau prea mici față de cele juste. Pentru necesitățile practicii, intervalele cele mai utilizate erau acordate just (orgă* etc.), iar plusul sau minusul lor era trecut asupra intervalelor rar utilizate. Prin această „compensare" neegală, unele intervale deveneau cu totul neutilizabile (ex.: cvintele* *do diez-sol diez* sau *la bemol-mi bemol* erau mai mari cu c. 1/4 de ton temperat decît cele perfecte). Ca urmare, nici gamele respective nu puteau fi utilizate. Asemenea cvinte sunau foarte dezacordat mai ales la orgă, fiind numite de aceea cvinte-lup *(Wolfquinte)*. Și unele terțe* mari erau prea mari. Temperarea egală, propusă de A. Werckmeister pe baza semitonului $\sqrt[12]{2} = 1{,}05496$ (exact 1/12 din octavă), a fost un compromis care a dus la o egalizare satisfăcătoare a intervalelor omonime, făcînd să dispară intervalele-lup. (D. U.)

Bibliogr.: Werckmeister, A., *Musikalische Temperatur* 1691; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)* Berlin, [3]1921.

wood block (cuv. engl.) v. **lemn (1)**.

wood cymbal (cuv. engl.) v. **lemn (2)**.

Wurlitzer, orgă ~ (germ.). v. **electrofone instrumente**; **orgă electronică**.

X

Xen-(Dân) instrument din familia lautei*, răspîndit în Extremul Orient și mai ales în Vietnam. Are cutia de rezonanță* în formă octagonală, iar tija, pe care sînt întinse două corzi, este prelungă. Este unul dintre instr. orch. tradiționale. (L. B.)

xilofon (it. *xilofono;* fr. engl. *xylophone;* germ. *Xylophon),* instrument de percuție idiofon originar din Indonezia și din arhipelagurile învecinate. Este cunoscut de mult timp și în India, iar în China a pătruns abia pe la sfîrșitul sec. 18. Este un instr. foarte răspîndit în Africa, unde, la început, cîntau la el numai femeile. În America a fost introdus de sclavii *negri (originari din Africa) și utilizat în muzica* de jazz*. În Europa existența lui a fost semnalată prin sec. 16. În sec. 19 se perfecționează și este introdus în orch. simf. de către Saint-Saëns prin piesa sa *Dans macabru* (1875). Desigur, forma sa actuală este rezultatul unei evoluții îndelungate. La început se așezau cîteva plăci dintr-un lemn oarecare, de mărimi diferite, pe pămînt, pe un singur rînd. Ulterior s-a căutat un lemn cu o sonoritate bună, iar sub plăci s-au săpat în pămînt mici cavități (așa a apărut forma primitivă a cutiei de rezonanță*). Se presupune că numărul plăcilor nu a fost egal de la un continent la altul sau de la un stat la altul. Chiar și acum, numărul plăcilor diferă de la un tip la altul; ceea ce este comun tuturor tipurilor de x., este lemnul de palisandru din care se fabrică plăcile și cele două ciocănele (baghete (2)) cu care se lovesc plăcile. **X.** *trapezoidal.* Acest tip de x. are 42 de plăci distribuite pe patru rînduri în formă trapezoidală. *Suprafața plăcilor este semicilindrică,* iar baza plată. Ele se așează pe paie de orez, care formează un strat rezonator, creînd și un spațiu sub plăci (cutia de rezonanță). Pentru a ușura pozițiile de execuție ale instrumentistului, unele note *(do, do diez* și *fa)* sînt reprezentate prin plăci duble. Ambitusul (1) x. trapezoidal este de trei octave*. Notele scrise numai în cheia* *sol* sună cu o octava mai sus. În ultimul timp, în orch. simf. și-a făcut apariția un nou tip de x. trapezoidal, ale cărui plăci (în număr de 37) sînt distribuite pe două rînduri, asemănător cu claviatura* pianului* (pe un rînd sînt sunetele diatonice*, iar pe alt rînd sunetele cromatice*). Acest tip are șanse mari de a scoate din uz x. cu patru rînduri de plăci deoarece facilitează foarte mult tehnica instr. Ambitusul este tot *de trei octave.* **X.** *cu claviatură. La acest tip* de x. ciocănelele sînt înlocuite cu un mecanism comandat de o claviatură. Față de celelalte tipuri de x. cu claviatură are avantajul că poate executa acorduri* placate de trei sau mai multe sunete, dar și dezavantajul de a nu executa *tremolo**-ul, efect specific și de mare efect al x. cu ciocănele. **X.** *model Deagan,* tip de x. construit în S.U.A. Plăcile din lemn de palisandru sînt așezate pe un tub metalic, care dă sunetului o rezonanță (1) mai plină, mai rotundă. Puccini îl folosește în opera *Turandot,* numindu-l x. *bas* (ambitusul acestui instr. se prelungește cu o octavă în registrul (1) grav față de tipurile trapezoidale — deci are un ambitus de patru octave). Este singurul xilofon pentru care se scrie în două chei *(fa** și *sol). Trogxilofon* (< germ. *Trogxilophon,* de la *Trog,* „albie, jgheab"). Prin anul 1930, Karl Maendler a construit acest nou tip de x. Plăcile de palisandru sînt distribuite pe două rînduri și așezate pe un tub metalic pentru a *mări* rezonanța sunetului. *Trogxilofonul* are două tipuri: *sopran* și *alto.* (A. P.)

Xilorimba v. marimbafon.

Z

zampogna (cuv. it.) v. **cimpoi.**

zarzuela (cuv. span.), comedie muzicală spaniolă, construită pe principiul alternanței text declamat-text cîntat, prezentînd afinități cu operă* comică franceză și cu Singspiel*-ul german. Originile z. se află în teatrul popular (scurte scenete în proză *pasos*, dansurile macabre, spectacole de batjocură *juegos de escarnio*), care se dezvoltă alături de teatrul religios în sec. 13—15 și independent de sărbătorile bis. catolice ulterior. Poetul și compozitorul Juan del Encina (sec. 15) scrie 14 *eglogas* sau *farsas* care cuprind romanțe pop. și, în special, *villancicos**. Autorul primei z., intitulată *El Jardin de Falerina* (1649), este Calderon de la Barca. Z. cunoaște o mare înflorire pînă la mijlocul sec. 18, cînd începe să decadă ca urmare a pătrunderii și răspîndirii în Spania a operei it. În sec. 19 se produce un reviriment al genului, construindu-se în 1856 la Madrid *Teatro real de la Zarzuela*. Actualmente, termenul z. denumește în egală măsură spectacolele de tip tradițional și cele de operetă* sau revistă*. (C. A. B.)

zdrăngănița, joc* popular românesc, de perechi, răspîndit, pe o arie limitată, în centrul Transilvaniei (zona Mureșului mijlociu). Perechile sînt liber repartizate în spațiul de joc; partenerii, situați față în față, se țin de talie sau de umeri. Jocul constă în bătăi pe loc, în contratimp*, alternînd cu învîrtituri rapide, cu pași simpli, în ambele sensuri. Are ritm* binar* și mișcare vioaie. Face parte din categoria jocurilor de învîrtit (v. *învîrtita*). (C. C.)

zero. Semnul corespunzător 0, cu unele modificări de grafie sau adausuri, comportă semnificații diferite: **1.** coardă* liberă (z. alungit). **2.** Flajeolet (1) natural (z. rotund, minuscula „o", sau cerculeț). **3.** *Daumen** (z. cu o liniuță în partea inferioară). **4.** Loc neacomp. acordic în cifrajul* basului continuu*. Sin.: *tasto solo**. **5.** Acord* micșorat* în teoria armonică a lui G. Weber (un z. mic, înaintea și deasupra unei litere minuscule; ex. $^{\circ}c = c - es - ges$). **6.** Acord minor* cu terță* și cvintă*, considerînd descendentă *(Moll unter)* construcția acordului de la sunetul principal aflat în partea superioară (ex. $^{\circ}e = e - c - A$), în cifrajul armonic din teoria Oettingen-Riemann. Ținînd seama de concepera tradițională a sunetului principal ca sunet fundamental (inferior), se întîlnește și desemnarea ascendentă a acordului minor (ex. $^{\circ}a = A - c - e$). **7.** Acord minor, pe treptele* principale, în cifrajul funcțiilor (I, 1) riemanniene (un z. înainta și deasupra majusculei; ex. $^{\circ}T$, $^{\circ}S$, $^{\circ}D$). (G. F.)

zgomot (fr. *bruit*; it. *rumore*; germ. *Geräusch*; engl. *noise*) **1.** În mod obiectiv, sunet* (vibrație*) sau suprapunere de sunete (vibrații) cu intensitate*, frecvență* și spectru de armonice*, care creează o stare de nedeterminare, cu deosebire datorită variațiilor dezordonate în timp. **2.** În mod subiectiv, sunet (vibrație) nedorit, care nu este util din punct de vedere psiho-fiziol. unui ascultător sau care produce o senzație supărătoare. În anumite cazuri sau situații, o emisie sonoră care pentru fiz. are caracter de z. (foșnetul frunzelor, z. unei cascade etc.) poate fi dorită, utilă sau plăcută unui ascultător. Invers, sunetele perfect muzicale pot fi nedorite și chiar supărătoare aceluiași ascultător, fiind apreciate ca z. ■ În muzică, z., fie dorit, fie inevitabil, este mult mai prezent decît se crede îndeobște: a) nu este practic posibilă nici o emisie de sunet muzical, principial cît de pură, care să nu conțină o anumită cantitate de z. (v. timbru); b) atacul (1) marcat al unui sunet la instr. cu arcuș și la altele începe cu un z.; c) destule instr. folosite în orch. de toate genurile și în fanfare emit. z. încadrabile în definiția fizică (unele instr. de percuție* și pseudo-instr.); d) în ultimele trei decenii și-au făcut loc în muzică, mai ales în cea funcțională (radio, cinema) etc.), z. naturale și din viața cotidiană, manipulate după tehnici de înregistrare* moderne etc.; e) z. și efecte noi de acelați gen au fost create cu ajutorul aparatelor electronice (v. *concretă*; *electronică*, *muzică*). **3.** *Z. alb*, v. *alb*, *sunet*.

Bibliogr.: Winckel, F., *Vues nouvelles sur le monde des sons* (trad. din lb. germ. de A. Moles și J. Lequeux), Paris, 1960; Ursoniu, C. și Dumitrescu, C., *Poluarea sonoră și consecințele ei*, Cluj, 1976; STAS 1957/2—74, *Acustică subiectivă*; STAS R 9779—74, *Acustică psiho-fiziologică*. (D. U.)

ziceală (în folc. rom.), termen echivalent cu execuție instrumentală și, p. ext., cîntare vocală. *A zice* „a cînta" („Fluieraș de os /Mult zice duios / Fluieraș de fag / Mult zice cu drag"); „mai zi ceva".

Bibliogr.: Alecsandri, V., *Poesii poporale. Balade, adunate și îndreptate de ...* Iași, [1]1852; [2]1853; Breazul, G., *Patrium Carmen*, Craiova, 1944; Costin, Miron, *Letopisețul Țării Moldovei*, ed.: Kogălniceanu M. (*Cronicele României*, II). (E. C.)

Zimbal (cuv. germ.) v. **țambal.**

Zink (cuv. germ.) v. **cornet.**

Znamennîi rospev v. **kriuki.**

zo, denumire dată în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) unuia din cele șapte sunete, care corespunde lui *si**. (T. M.)

zori, cîntec ceremonial funebru din categoria numită de popor „ale mortului". Se cîntă în grup de femei „numite", care nu fac parte din familia defunctului, pe alocuri în două grupe, antifonic (v. antifonie). Înainte de răsăritul soarelui, femeile se așează în colțul casei defunctului, cu fața spre răsărit, și intonează z. cu glas puternic („strigă z."). În unele sate, femeile *„strigă z." stînd pe un loc înalt, după ce l-au* intonat în casă, apoi îl mai cîntă „după înmormîntare" (Marian, Mangiuca). Textul poetic, de o mare frumusețe, este o invocare către zori de a nu se ivi pînă nu se pregătesc cele necesare pentru înmormîntare ; urmează apoi descrierea drumului în lumea dezumanizată, unde nu e nici milă nici dor, descrierea momentelor ceremoniale, anunțarea morții prin „Nouă răvășele / Arse-n cornurele" (pecetluite), descrierea durerii celor rămași și invocarea mortului de a nu pleca. *Textul se desfășoară în formă dialogată,* pe două planuri, fiind și aici un motiv care revine la fiecare secvență („Zorilor, surorilor", zorile socotite, de data aceasta, în concepția pop., zîne, ființe binefăcătoare). Melodiile sînt variate în cele trei zone în care se mai păstrează (Oltenia, Transilvania, Banat) și au o factură arhaică ; pre- sau pentatonică*, silabism, ritm regulat, mișcare lentă, sistem (**II, 6**) *parlando rubato*, sunete mult lungite, susținute în forte, ceea ce accentuează atmosfera dram. În unele zone, prin prelungirea notei finale, de către fiecare grup, în timp ce cîntă următorul, se naște o polif. primară, pe baza principiului burdonului (**1**). V. : *bocet ; cîntecul bradului ; repertoriu* (**2**).



Bibliogr. : Marian, S. Fl., *Înmormîntarea la români*, Buc. 1892 ; Mușlea, I., Bîrlea, Ov., *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarul B. P. Hasdeu*, Buc., 1970 ; Brăiloiu, C., *„Ale mortului" din Gorj*, Buc., 1936 ; Pop, M., *Mitul marii treceri*, în : *Folclor literar*, vol. 2, Timișoara, 1968 ; Lorinț, F. și Kahane, Mariana, *O ipostază a Ursitoarelor în credințe și ceremonialuri*, idem ; Crețu, V., *Mitul „marelui drum" în cîntecele ceremoniale din Banat*, idem ; Ursu, N., *Cîntece și jocuri din Valea Almăjului*, Buc., 1958 ; Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor*, Buc., 1964 ; Cocișiu, Il., *Cîntece populare românești*, Buc., 1960 ; Bartók, B., *Rumanian folc music*, Hague, 1967. (E. C.)

zuralia, joc* popular românesc, întîlnit în jud. Buzău și Vrancea. Este o variantă de horă pe bătaie și se joacă în cerc mixt cu mîinile prinse în lanț. Are ritm binar* sincopat și melodie proprie. Mișcarea este vioaie, cu pași bătuți executați cu deplasare pe direcția inversă rotirii acelor de ceasornic. (C. C.)

Zunge (cuv. germ. „limbă") v. **ancie**.

zurnă, instrument de suflat răspîndit la popoarele orientale. Este confecționat din lemn și are 7—8 deschizături pentru degete pe partea superioară și încă unul pe partea inferioară (dedesubt). Are ancie* dublă. Sunetul produs este ascuțit, pătrunzător, chiar strident. Este probabil strămoșul cromornei* și al chalumeau*-ului. S-a întîlnit în trecut și în Dobrogea. Sin. : *surlă*. (L. B.)

Zymbelstern (cuv. germ.) v. **crotale**.